2426

"ರಂಗವೈಖರಿ"





ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು

080.8839
BHA

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ

ಅಭಿನಂದನಗ್ರಂಥ

'ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ'ದ
ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರಕ್ಕೆ —

[illegible]

19-11-1986.

ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ
ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು-19

ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ
ಗ್ರಂಥ ಭಂಡಾರ
ಕ್ರಮ ಸಂಖ್ಯೆ 2426
ವರ್ಗ
ವರ್ಗ
ಬಂದ ದಿನಾಂಕ 24/12/86
ಬೆಲೆ 15=00

ರಂಗವೈಖರಿ

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ
ಅಭಿನಂದನಗ್ರಂಥ

ಸಂಪಾದಕರು :

ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ.

ಸಹಸಂಪಾದಕರು:

ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, ಅರಸಳಿಕೆ.

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ,
ಅಂಚೆ: ಕರೋಪಾಡಿ - 574280, ದ. ಕ.

RANGAVAIKHARI – Sri Mambadi Narayana Bhagav
Felicitation Volume Published by Sri Mambadi Narayana Bh
vathara Sanmana Samithi, Mithanadka, P. O.: Karopadi-5742
D. K., Karnataka. Rs. 15/-

ಎಲ್ಲಾ ಹಕ್ಕುಗಳೂ ಪ್ರಕಾಶಕರವು.

ಸಂಪಾದಕಮಂಡಲಿ:

ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ.
ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, ಅರಸಳಿಕೆ.
ಸಿಎಚ್. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ.
ಮುಗುಳಿ ತಿರ್ಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ.
ತಾಳಿತ್ತಜೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ.
ಒ. ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ.
ಟಿ. ತಿರ್ಮಲೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ.
ಕೋಡ್ಲ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ.
ಪಟ್ಲ ಮಹಾಬಲ ಶೆಟ್ಟಿ.
ಆನೆಕಲ್ಲು ಗಂಗಾಧರ ಭಟ್ಟ.
ಕೆ. ಸದಾಶಿವ ಭಟ್ಟ.
ಪಿ. ಕುಞ್ಞಣ್ಣ ಶೆಟ್ಟಿ.
ಪಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ.

080.88839
BHA

98780

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ: 1981

ಮುದ್ರಕರು: ಶ್ರೀ ಮಾರುತಿ ಪ್ರೆಸ್, ವಿಟ್ಲ.

ಬೆಲೆ: ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿ.

ಸಂಪಾದಕೀಯ

ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರ ರಚನಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನಶೀಲತೆಯ ಫಲವಾಗಿ 'ರಂಗವೈಖರಿ' ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆ - ಏಕಸೂತ್ರತೆಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಗ್ರಂಥದ ಆದರ್ಶ. 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ'ದಂತಹ ಲೇಖನ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಶಾಲತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ತುದಿಯಾದರೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾನು ಕಂಡಂತೆ' ಎಂಬ ಮಾದರಿಯಲೇಖನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತರ ಪ್ರಾಂತೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾದು 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ್ನು ತಲಪುವುದು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧಪ್ರಕಾರದ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದುದು ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲದ, ಅಧ್ಯಯನಾಸಕ್ತಿ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವತೆ ಸಾಧಿತವಾಗಿರುವುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರೇರಕ ಮತ್ತು ಕಾರಣ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಆಸಕ್ತಿ-ಪರಿಶ್ರಮಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ರಚನಾತ್ಮಕಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಹತೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ಇಂದಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ವಸ್ತುತಃ ಯಕ್ಷಗಾನಾಸಕ್ತಿ - ಯಕ್ಷಗಾನೇತರಾಸಕ್ತಿಗಳ ಸಂಮಿಲನವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಬಹುದಾದ ಚೇತನ. ಈ ನಿಯಾಮಕತತ್ವ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ - ಪರಿಮಿತಗಾತ್ರದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಸರಣಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂಥಾದ್ದು.

ಧೀಮಂತಿಕೆ ಅಲ್ಪಗಾತ್ರದ್ದೂ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತವಿಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಆಗಿರುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಚನಾತ್ಮಕತೆ ಪ್ರವೃತ್ತವಾದಾಗ ಆದರ್ಶಪರತೆ - ವ್ಯಾವಹಾರಿಕತೆಗಳೊಳಗೆ ಸಂಘರ್ಷವುಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಇಂತಹ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ದಾಟಿನಿಲ್ಲಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಶ್ರಮ - ಸಹಿಷ್ಣುತೆಗಳು ಅನುಭವೈಕವೇದ್ಯ. ಈ ಸಂಘರ್ಷದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯಂಥಾದ್ದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಲೋಪದೋಷಗಳು ನುಸುಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪ್ರಸ್ತುತಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಕೆಲವು ಅತಿಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಸಮಮಿತಿಯ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಬೇಕಾದುದು ಸಂಪಾದಕವರ್ಗದ ಕರ್ತವ್ಯ - ಆ ಕುರಿತು ಸಂಪಾದಕವರ್ಗ ವಿನಮ್ರವಾಗಿ ಸಹೃದಯರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಲೇಖನವನ್ನೊದಗಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸಗಳಿಗೆ ಸಂಪಾದಕವರ್ಗ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಮುಖಪುಟವನ್ನೊದಗಿಸಿದ ಮೂಡಬಿದಿರೆಯ ಶ್ರೀ ವಿ. ಎಮ್. ಭಟ್ಟರವರನ್ನು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಮಿಸುತ್ತದೆ. ಮುದ್ರಣ ದೋಷಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಶ್ರೀ ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಹೆಬ್ಬಾರರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ಮುದ್ರಕರಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಶ್ರೀ ಮಾರುತಿ ಪ್ರೆಸ್ ವಿಟ್ಲ - ಇವರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.



೮೧ ವಯಸ್ಸಿನ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು

ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಲೇಖನವನ್ನೊದಗಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೆ ಸಂಪಾದಕವರ್ಗ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಮುಖಪುಟವನ್ನೊದಗಿಸಿದ ಪಾಂಡೇಶ್ವರದ ಶ್ರೀ ಪಿ. ಎಮ್. ಭಟ್ಟರವರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುದ್ರಣ ದೋಷಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಶ್ರೀ ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಹೆಬ್ಬಾರರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ಮುದ್ರಕರಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಶ್ರೀ ಮಾರುತಿ ಪ್ರೆಸ್ ಉಡುಪಿ - ಇವರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.



೮೧ ವಯಸ್ಸಿನ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು

ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

ವ್ಯಕ್ತಿ

ತಾಂತ್ರಿಕತೆ–ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

i ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಂತ್ರಿಕ

ii ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳು

iii ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ

ವಿಶಿಷ್ಟತೆ

i ಅನಿಸಿಕೆ

ii ನಿಕಟ ವಿದ್ಯಮಾನ

iii ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾತ್ವಿಕ

ವ್ಯಕ್ತಿ

1 ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು

2 ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರೊಡನೆ
(ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ)

3 ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಿದ
'ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಾನುಭವ ಪ್ರಕಟಣೆ

4 ಮಹಾನ್ ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿ

5 ಅಕ್ಷರಾರ್ಥಿಗೆ ಯಕ್ಷಗುರು ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು

● ಟಿ. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ.

ಜೀವನ:

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಇದೀಗ ಎಂಬತ್ತೊಂದು ಶರತ್ಕಾಲಗಳನ್ನು ದಾಟಿಬಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾತಪಸ್ವಿ. ನಮ್ಮ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳಸರಸ್ವತಿಯ ಬಾಳ್ದೀಗುಲ. ವಯೋನುಗುಣ ನಿಶ್ಶಕ್ತಿ, ದೇಹಾಲಸ್ಯ, ಮರೆವುಗಳೆಡೆಗೊಂಡರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ವಿಚಾರ ಬಂದರೆ,ಇವರು ಈಗಲೂ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಹುರುಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ: ಪವಡಿಸಿದವರು ಉಪ ವಡಿಸುತ್ತಾರೆ; ಎದ್ದವರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ಅವರ ತಾರುಣ್ಯದ ಸಿರಿ ಆಗ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರತಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಿಳಿಯಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವವರಿಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗಪದಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಗಳ ಗತಿ-ಗತ್ತು-ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಹಾಡಬಲ್ಲೆವಾದರೆ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ.ತಾಳಗಳಿಗೆ ಅವರೇ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬೆರಡಕ್ಕೂ ಸರಿಯೆನಿಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾರಾಧನೆಯ ಅವರ ಧ್ಯೇಯಾಕಾರ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹೃದಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಲಾಜೀವಿಯ ಜೀವನದ ಹಾಗೂ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯದ ಒಂದು ವಿಹಂಗಮದರ್ಶನ ಅಥವಾ ದೂರದರ್ಶನ ಯಾವ ಯಕ್ಷಗಾನಕಲಾಭಿಮಾನಿಗೂ ಆಪ್ಯಾಯನವಾದೀತು.

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಇಂದಿನ ಬಂಟ್ವಾಳ ತಾಲೂಕಿನ ಕರೋಪಾಡಿ ಗ್ರಾಮದ ಮಾಂಬಾಡಿ ಎಂಬ ಸ್ಥಳವು ಸುತ್ತಮುತ್ತ ತೋಟ ಗದ್ದೆಗಳ ಹಚ್ಚಹಸುರಿನ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಡಿಲು. ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಾಣ ಕುಟುಂಬದ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಗೌರಮ್ಮ ಎಂಬ ಹವ್ಯಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಜನಿಸಿದ ಏಳು ಮಂದಿ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು 16-12-1900ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದರು.ಕರೋಪಾಡಿ ಗ್ರಾಮದ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಮಿತ್ತನಡ್ಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತೆಂಕಬೈಲು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಅಧ್ಯಾಪಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರ್ಷ ಇವರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ನಡೆಯಿತು. ಏಳನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮೋಪದೇಶವಾಯಿತು. ಭಾಗವತರ ಅಣ್ಣಂದಿರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರು ಆಗ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ಮಹಾರಾಜಾ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಅಣ್ಣ ಈಶ್ವರಭಟ್ಟರು ಅದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಜ್ಯೋತಿಷಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಮಿತ್ತನಡ್ಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಎಂಟನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಿರುವಾಂಕೂರಿಗೆ ಬಂದು

ಅಣ್ಣ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಸೇರಲು ಭಾಗವತರಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಅಣ್ಣನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಬಾಲಪಾಠಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಊರಿಗೆ ಮರಳಿದರು.

ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟರಿಂದ[1] ರಘುವಂಶದ ವರೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ನವಗ್ರಹಗಣಿತದ ವರೆಗೆ ಜ್ಯೌತಿಷಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಲ್ಲವರಾಗಿ ಭಾಗವತಿಕೆ[2]ಯನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ತಮ್ಮನಿಗೆ ಇವರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಾಲಪಾಠಗಳಾದುವು.ಇವರ ತಂದೆ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಭಾಗವತಿಕೆ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಮಗನನ್ನು ಅವರೂ ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರು ನೀರ್ಚಾಲಿನ 'ಮಹಾಜನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅವರೊಡನಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಖಂಡಿಗೆ ಈಶ್ವರಭಟ್ಟರು ಮತ್ತು ಮಹಾಲಿಂಗ ಭಟ್ಟರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಅದೇ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'[3]ಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ವೀರ ರೌದ್ರರಸಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಮಕರಾಕ್ಷ ಕಾಳಗ' ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ತಾನು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡಿದುದಾಗಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಗವತರ ಕುಟುಂಬಸ್ಥರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಪದ್ಯಾಣ ಪುಟ್ಟುನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ದೊರೆಯಿತು.ಇವರಿಂದಲೇ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರಾದ ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯ[4]ನವರ ಸಂಪರ್ಕವೊದಗಿತು. ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದ ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಕಳ ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿದ್ದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಪುಟ್ಟುನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದರು. ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರಿಗೆ ಅಂದು ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಕಂಠ ಸರಿಯಿಲ್ಲದಾಯಿತು. ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಧೈರ್ಯಮಾಡಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರೇ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡಿ, ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದರು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಲು ತಮಗೆ ಇಚ್ಛೆಯಿರುವುದನ್ನು

---

1 ಇವರು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜ್ಯೋತಿಷ್ಕರೂ ಕಮ್ಮಜೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ಇವರನ್ನು ಈಶ್ವರ ಮಾಸ್ಟರರೆಂದೂ ಈಶ್ವರ ಜೋಯಿಸರೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

2 ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ.

3 ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲದೆ, ನೃತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗ.

4 ಕುಂಡೆಚ್ಚ ಭಾಗವತರೆಂದು ಇವರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯ ಹೆಸರು.

ತಿಳಿಸಿದರು. ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರು ತಾವು ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರ(ಉಪ ಭಾಗವತ)ರನ್ನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಹದಿನೈದು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಂಠಪಾಠವಿದ್ದುವು. ವಯಸ್ಸು ಇನ್ನೂ ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರ.

ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಮೊದಲಿಗೆ ಇವರು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುದು ಮಾಯಿಪ್ಪಾಡಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆಟದಲ್ಲಿ. ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಮೂರನೆಯ ದಿನ ಮದವೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಶ್ವಮೇಧ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಟ. ಮೇಳದ ನೇತಾರರಾದ ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನೆ ಅಂದಿನ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಇವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಸೊಗಸನ್ನು ಇವರು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಷದ ತಿರುಗಾಟದಲ್ಲಿಯೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ವಶಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಣರೆಂದು ಆದಾಗಲೇ ಹೆಸರು ಬಂದಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ವರ್ಷವೂ ಅದೇ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು.

ಮೇಳದ ಸಂಚಾರವಿಲ್ಲದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಆರ್ಯಾಪು ಪಂಜದ ಕುಂಭ ಪೆರ್ಗಡೆ ಪಟೇಲರು ತಮ್ಮ ಮಗನಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕಲಿಸಬೇಕೆಂದು ಇವರನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡರು. ಇವರು ಒಪ್ಪಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ನಡೆಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಆ ಊರಿನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಊರವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸಂಟ್ಯಾರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಶಾಲೆಯೇರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಬೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಕಟೀಲುಮೇಳದಿಂದ ಕರೆಬಂತು. ವೈಂದಪ್ಪ ರೈ ಭಾಗವತರ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಮಂಜಣ್ಣರೈ ಎಂಬವರು ಬಂದು ಇವರನ್ನು ಕಟೀಲಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಕಟೀಲು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮೊಕ್ತೇಸರರೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನಪರಿಣತರೂ ಆದ ಕೋಟಿ ಶೆಟ್ಟರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ವಯಸ್ಸನ್ನೂ ಕಲಾಪರಿಣತಿಯನ್ನೂ ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟರು. ಅಂದೇ ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಸ್ವತಃ ಕೋಟಿ ಶೆಟ್ಟರೇ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅಂದಿನ ಭಾಗವತರು. ಕೋಟಿ ಶೆಟ್ಟರು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟು ಆ ವರ್ಷದ ಕಟೀಲು ಮೇಳದ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ದೇವಿಯ ಮೇಲೆ ಭಾರಹಾಕಿ ಕೈಗೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಕಟೀಲು ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾದರು.

ಆ ವರ್ಷದ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಆಟಗಳು ನಡೆದ ಮೇಲೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಜ್ವರ ಬಂದು ಸ್ವರ ಬಿದ್ದುಹೋಯಿತು.

ಹಿಂದೆ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಎರಡ ನೆಯ ವರ್ಷದ ತಿರುಗಾಟದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ಘಟನೆ ನಡೆದಿತ್ತು. ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಟವಿತ್ತು. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಕಂಠ ಕೆಟ್ಟಿತು. ಅದಾಗಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಗವತರೆಂದು ಹೆಸರುಗಳಿಸಿದ್ದ ಇವರು ತುಂಬ ಸಂಕೋಚಗೊಂಡರು. ಮೇಳದಿಂದ ಹೊರಟು, ನೇರವಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಹೋಗದೆ, ಕೊಲ್ಲೂರಿಗೆ ಹೋದರು. ಅಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಮೂಕಾಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಸ್ತುತಿಸಿ ಹಾಡಿ ಕಂಠಶ್ರೀಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. ಇದೀಗ ಜ್ವರ ಬಂದುದರಿಂದ ಸ್ವರವಿಳಿದುದಾಗಿತ್ತು. ಕದಿರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಆಟಕ್ಕೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ತಂದೆಯವರು ಬಂದಿದ್ದರು. ಜ್ವರ ಬಂದು ಕಂಗಾಲಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಮಾತೆಯ ಸೇವೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಗನನ್ನು ಅವರು ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಆಗ ಭಾಗವತರನ್ನಾಗಿ ಪೆರಿಯಪ್ಪಾಡಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಎಂಟು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಮಾಂಬಾಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆದರು. ಕಲಾಸರಸ್ವತಿ ಅವರಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಕೊಡುವಳೆ?

ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಟೀಲು ಮೇಳ ಮುಂಕುಡೆ ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಬಂತು. ಮುಂಕುಡೆ ಕೃಷ್ಣ ಆಚಾರ್ಯರು ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸಲು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ, ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನೆ ಕರೆಸಲು ಹೇಳಿದರು. ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರು ಮಾಂಬಾಡಿಗೆ ಬಂದು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಭಾಗವತರನ್ನು ಮುಂಕುಡೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಮೊದಲ ದಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಇವರು ಕಂಠವಿಲ್ಲದೆ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟರು. ಇವರ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲ ಅನೇಕರು ಅಸೌಖ್ಯವನ್ನರಿಯದೆ ಇವರ ಭಾಗವತಿಕೆ ಹೀಗಾದುದಕ್ಕೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟರು. ಈ ಆಟದ ಮರುದಿನ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳವೂ ಮುಂಕುಡೆಗೆ ಬಂತು. ಕಟೀಲು ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳಗಳ 'ಜೋಡಾಟ'[5]. ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಗುರುಗಳಾದ ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಭಾಗವತರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅಂಜಿದರು; ಕಂಠಶ್ರೀಯಿಲ್ಲದುದಕ್ಕೆ ನೊಂದುಕೊಂಡರು. ಆದರೂ ಕಟೀಲು ಶ್ರೀದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿಯ ಮೇಲೆ ಭಾರ ಹಾಕಿ ಪದಹೇಳಿದರು. ಅದುವರೆಗೆ ಇಲ್ಲದ ಕಂಠ ಎದ್ದು ಬಂದಿತು! ಇಂಗಿದ್ದ ಉತ್ಸಾಹ ಮೂಡಿ ಕಂಗೊಳಿಸಿತು! ಜೋಡಾಟ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ಜನರು ಮೆಚ್ಚಿ ಕುಣಿದಾಡಿದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರಾದ ಕೋಟ್ಯಣ್ಣ ಆಳ್ವರು ಮುಂದಿನ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾಗಲು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡರು. ಗುರು ಈಶ್ವರಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಪ್ರಮುಖಭಾಗವತರಾಗಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಒಂದು ವರ್ಷದ ಆಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.[6]

---

5 ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎರಡು ಮೇಳದವರು ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಯ್ದು ಆಡುವ ಬಯಲಾಟ.

6 ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು 'ಕುಂಬಳೆ ಮೇಳ' ಎಂಬುದಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಅದೇ ಮೇಳ 'ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ' ಮೇಳವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದುದು.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಷ್ಕಾರ-ಎಂಬಿವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಮುಂದಿನ ವರ್ಷ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಆವಶ್ಯಕವೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡು, ಇವರು ಪುತ್ತೂರಿನ ಪಿಟೀಲು ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದ ಪುತ್ತೂರಿನ ಸಮೀಪ ಯಕ್ಷಗಾನ ತರಗತಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಮೂರು ಮೈಲು ದೂರದಿಂದ ನಿತ್ಯವೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವೆಂಕು ಭಾಗವತರನ್ನು ನೇಮಿಸಿದ್ದರು. ಇವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಮೇಳದ ಅರ್ಧ ತಿರುಗಾಟ[7] ಮುಗಿದಿತ್ತು. ಮೇಳದ ಯಜಮಾನ ಕೋಟ್ಯಣ್ಣ ಆಳ್ವರಿಂದ ಕರೆಬಂತು. ಮೊದಲು ಸಂಗೀತಕಲಿಯಲು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದ ಕೋಟ್ಯಣ್ಣ ಆಳ್ವರು, ಇವರನ್ನು ಸಂಗೀತ ಕಲಿತು ಬೇರೆ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೋಗದಂತೆ, ತಮ್ಮ ಮೇಳಕ್ಕೇ ಬರುವಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈಗ ಅವರ ಅವಸರದ ಕರೆಗೆ ಓಗೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಭಾಗವತರು ಗಾನಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಪುನಃ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಆ ವರ್ಷವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಿದರಲ್ಲದೆ, ಮುಂದೆ 1928ರ ವರೆಗೆ ಅದೇ ಮೇಳದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಮೇಳವನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಮೆರೆಯಿಸಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೀರ್ತಿಭಾಜನರಾದರು.

...ಆ ಕಾಲದ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳ 'ನ ಭೂತೋ ನ ಭವಿಷ್ಯತಿ' ಎಂಬಂತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಕುಂಬಳೆ ಗುಂಡನವರು-ಅದ್ವಿತೀಯ ರಾಜವೇಷದವರು, ಕೋಲುಳಿ ಸುಬ್ಬ-ಬಣ್ಣದ ವೇಷ[8]ದವರು, ಅಯ್ಯಪ್ಪ-ರೌದ್ರಭೀಮ, ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಅಜಮುಖಿ ಇತ್ಯಾದಿ ವೇಷದವರು, ಅಯ್ಯಪ್ಪ-ಖ್ಯಾತ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದವರು, ಹೊಸದುರ್ಗ ಸುಬ್ರಾಯ-ಋತುಪರ್ಣ, ವೀರವರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣರು, ಬೆಳಿಂಜ ಅಪ್ಪು ಹಾಸ್ಯಗಾರರು-ಚಿನ್ನದ ಬಳೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದವರು., ಮಧೂರು ತಿಮ್ಮಪ್ಪ-ರೋಮಾಂಚಕ ವೇಷಧಾರಿ, ಪೊಳಲಿ ಶ್ಯಾಮ-ಮದ್ದಳೆಗಾರರು, ಚಿನ್ನದ ಬಳೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದವರು-ಇವರು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದ ಮೂಲಕ ಉಜ್ವಲ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ತಂದವರು. ಈ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು, ಈ ಕಾಲದ ಯಾವತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗದ ಮುರಕಾಲು ಕುಣಿತ, ಮಂಚಕುಣಿತ (ಚಪ್ಪರಕುಣಿತ) ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಚೆಂಡೆ ಉರುಳಿಕೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಆಲಿಭ್ರಮಣವನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಿಪುಣರಾಗಿದ್ದರು. ಈಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿ ರಾಜ್ಯಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತರಾದ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈಗಳು ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದು ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ-ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಭಾಗವತ

---

7 ಒಂದು ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೇಳ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಂಚಾರ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಅರ್ಧಭಾಗ.

8 ರಾಕ್ಷಸಪಾತ್ರ.

ರಾಗಿದ್ದಾಗ.ಮಾಂಬಾಡಿಯವರೇ ಪುಡುಗ ರೈಗಳಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಕೊಟ್ಟು ಹರಸಿದ್ದರು. ರೈಗಳ ತಂದೆ ಮೋನಪ್ಪ ರೈಗಳೂ ಅದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದರು...... ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯರೆಂದುಪೆಸರುಪಡೆದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಕೋಟ್ಯಣ್ಣಾಳ್ವರು ಚಿನ್ನದ ಬಳೆಗಳನ್ನಿತ್ತು ಸನ್ಮಾನಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳ 1928ರಲ್ಲಿ ನಿಂತುಹೋಯಿತು.

ಅನಂತರ ಖಾಯಂ ಭಾಗವತಿಕೆಗಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೇಳಗಳಿಂದ ಕರೆ ಬಂದರೂ ಯಾವ ಮೇಳಕ್ಕೂ ಹೋಗದಿರಲು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ನಿಶ್ಚೈಸಿದರು. ಆದರೆ, ಆಗಾಗ ವಿಶೇಷಾಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಆಟಗಳಿಗೂ ತಾಳೆಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೂ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು.ಹೀಗಿರಲು ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷಘಟನೆ ನಡೆಯಿತು—

ಕಾಸರಗೋಡು ಸಮೀಪದ ಕೊರಕ್ಕೋಡು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕೊರಕ್ಕೋಡು ಮೇಳದ ಏಳು ದಿನಗಳ 'ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ' ಆಟಕ್ಕೆ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಬರಬೇಕೆಂದು ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರಾದ ಕಾಸರಗೋಡು ದೇವಪ್ಪ ಮೇಸ್ತ್ರಿಯವರು ಮಾಂಬಾಡಿಗೆ ಬಂದು ಕರೆಕೊಟ್ಟರು. ಆಗ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಪೆರಿಯಪ್ಪಾಡಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರಿದ್ದರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಈ ಕರೆಗೆ ಒಪ್ಪಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ಸುಮಾರು 1930ರ ಘಟನೆ. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆಯ ಅನುಭವ ಸಾಕಷ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ರಚಿತ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇವರು ಒಪ್ಪಿ, ಆಶುಕವಿ ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರಿಂದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನೂ ಪಡೆದು ಏಳು ದಿನಗಳ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆಯನ್ನು ಸ್ವಂತ ಕವಿತೆಯಿಂದ ಹಾಡಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಆಡಿಸಿದರು. ಮೊದಲನೆಯ ದಿನ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರು ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ದೇವಿಯ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ದೇವೀಸ್ತುತಿಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಜಾಗಟೆ ಹಿಡಿದರು.[9] ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಂದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರು ಪತ್ನೀಸಮೇತ ಕುಳಿತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾಣಾಜೆ ಗಣಪತಿಭಟ್ಟರು ದೇವಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಬಣ್ಣದ ಕುಞ್ಞನವರದು ಮಹಿಷಾಸುರನ ಪಾತ್ರ. ಭಾಗವತರ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದೇವಿಯೋ ಎಂಬಂತಿದ್ದ ದೇವಿಯ ಪಾತ್ರ ಇವುಗಳಿಂದ ಭಕ್ತಿಯ ಆವೇಶವುಂಟಾಗಿ ಇಡೀಸಭೆ ಎದ್ದು ದೇವಿಗೆ ಜಯಕಾರ ಮಾಡಿತು.ಈ ಕಾರಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅಸುರರ ವಧೆಯಾದಂತೆಲ್ಲ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಗಾಗಿ ತರ್ಪಣಕೊಡುವುದು, ಕುಂಬಳಕಾಯಿ ಕಡಿಯುವುದು—ಸಂಪ್ರದಾಯ. ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಪರಿಶುದ್ಧರಾಗಿ ವ್ರತ-ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು.ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಆಟದಲ್ಲಿ ದೇವಿಯ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವುಂಟಾಗಿ ಮಂಗಳಕರ ಪರಿಣಾಮವಾಗುವುದಾಗಿದ್ದಿತು. ಸ್ವಭಾವತಃ ಭಾವುಕರೂ ಆಸ್ತಿಕರೂ ಭಗವದ್ಭಕ್ತರೂ ಆದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ತಾವು ಶುದ್ಧನಿಯಮದಲ್ಲಿದ್ದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನೂ ನಿಯಮದಲ್ಲಿರುವಂತೆ

9 ತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಉಪಕ್ರಮಿಸಿದರು.

ನೇಮಿಸಿ,ನಡೆಸಿದ ಏಳುದಿನಗಳ ಆಟವನ್ನು ಜನರು ಕೊಂಡಾಡಿದರು.

ಯಾವ ಮೇಳಕ್ಕೂ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದ ಭಾಗವತರು ಮರುವರ್ಷವೂ ಮೇಳದ ಕರೆಗೊಪ್ಪಿ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಎರಡು ವರ್ಷ ಅದೇ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿದರು. ಅನಂತರ ಒಂದು ವರ್ಷ ಮಂಗಲಪಾಡಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾದರು. ಹಿಂದೆ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಂಡನವರು, ಅಪ್ಪು ಹಾಸ್ಯಗಾರರು, ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ದೇರಣ್ಣನವರು-ಮುಂತಾದವರು ಈ ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆ ಮೇಲಿನ ವರ್ಷ ಮಂಗಳೂರಿನ ಒಂದು ಹೊಸ ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದು ಭಾಗವತರು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಅಣ್ಣಪ್ಪಯ್ಯ ಎಂಬವರು ಮೂಲ್ಕಿ ಮೇಳವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂಲ್ಕಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಆ ವರ್ಷ ಬಹಳ ನಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಕರೆದುದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಮೂಲ್ಕಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ಇವರು ಭಾಗವತಿಕೆ ನಡೆಸಿದರು. ಈ ನಡುವೆಯೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಳೆಗಾಲದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಇವರು ನಡೆಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಜ, ಸಂಟ್ಯಾರು, ಮಲಾರು, ಕೋಳ್ಯೂರು, ಕಣ್ಣಂತೂರು, ಮಂಚಿ-ಕುಕ್ಕಜೆ,ಇರಾ,ಕೂಳೂರು,ಕೆಂಜಾರು ಮಾಯಿಲಂಕಿ,ಬಿಕರ್ನಕಟ್ಟೆ,ಕುಳಾಲು, ದೆಪ್ಪುಣಿ-ಮೊದಲಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ತರಗತಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೂರದ ಊರುಗಳಿಂದ ಕಲಿಯಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಐವತ್ತರ ವರೆಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇರುತಿತ್ತು.

ಕೊರಕ್ಕೋಡಿನ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ ಆಟದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಟೀಲುದೇವಸ್ಥಾನದ ಮೊಕ್ತೇಸರರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಧರಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಕೇಳಿ, 1941ರಲ್ಲಿ ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿಯಲ್ಲಿ 'ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ' ಆಟ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ, ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಕರೆದರು. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಐದುದಿನಗಳ 'ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ'ಯನ್ನೂ ಭಾಗವತರು ತಾವೇ ಆಶುಕವಿತೆಯಾಗಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡೇ ಹಾಡಿದರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಸುರಥನ ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಹ. ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿಯ ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಕಡಂದೇಲು ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಭಟ್ಟರು ದೇವಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವಹಿಸಿದ್ದರು.[10]

ಸುಮಾರು 1945ರಲ್ಲಿ ಕುರಿಯ ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ತಂದೆಯವರಾದ ಕುರಿಯ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು (ಒಪ್ಪಕುಞ್ಞಿ ಮಾವ-ಎಂದು ಇವರನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು) "ಕೋಳ್ಯೂರು ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ" ಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಕರೆದರು. ಈ ಮಂಡಳಿ

---

10 ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಭಟ್ಟರ ಸ್ವಾನುಭವಕಥನ ಪುಸ್ತಕ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೇ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಡನೆ ನಾಟಕರೀತಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆಮಾಡಿ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕಸ್ವರೂಪ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಮನಗಂಡ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಕಟ್ಟಬಾರದೆಂದು ವಿಧಿಸಿದರು.[11] ಮಂಡಳಿ ಈ ನಿಯಮವನ್ನೊಪ್ಪಿತು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮುಂದಾಳ್ತನದಲ್ಲಿ ಈ ಮಂಡಳಿ ಒಂದು ವರ್ಷ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೀಡಿತು. ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ದಿ। ಬಳ್ಳಮಜಲು ರಂಗಪ್ಪಯ್ಯ, ಪುತ್ತೂರಿನ ಗುಂಡುರಾವ್, ಸಾಯ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಸಾದಂಗಾಯ ನಾರಾಯಣ ಜೋಯಿಸರು, ಹೊಸಹಿತ್ತಿಲು ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ಕಾಡೂರು ರಾಮ ಭಟ್ಟ (ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು; ನೃತ್ಯವನ್ನರಿತವರಲ್ಲ)- ಮುಂತಾದವರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ದಿ। ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸ್ವತಃ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶ್ರೀ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರು-ಮುಂತಾದವರು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದುಂಟು. ದಿ। ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತೂ ಉತ್ತಮ ವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುದು ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ. ತಂದೆ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ, ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಅಂಗದ ಮುಂತಾದ ಬಾಲಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಡಗೂಡಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಅತಿಶಯ ಮನೋಜ್ಞವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು.ಕನ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದಿ। ಮೊಳಹಳ್ಳಿ ಶಿವರಾವ್, ವಕೀಲ ಸಿ. ಎಸ್. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು-ಮುಂತಾದ ಆಢ್ಯ ಮಹನೀಯರು ಬಂದಿದ್ದು, ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದರು. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ' ವೆಂದೇ ಹೆಸರುಪಡೆದು ಸುಮಾರು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಈ ಮಂಡಳಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿತು. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೋರಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಗ್ರಹದ ಮೇರೆಗೆ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಚಾರ ಮಾಡಿದರು. ದಿ। ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು, ಭಾಗವತ ಮ್ಯೆಂದಪ್ಪ ರೈಗಳು ಒಂದೊಂದು ವರ್ಷ ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದರು.

ಸುಮಾರು 1960ರಲ್ಲಿ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಪುತ್ತೂರಿನ ವಕೀಲ ಸಿ.ಎಸ್. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಮಾಡಿ ಕರೆಸಿ, 'ಮಾಗಧವಧೆ' ಪ್ರಸಂಗದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ

---

11 ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜೆಕಟ್ಟುವುದೆಂಬುದು ಒಂದು ಪವಿತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯುಳ್ಳವಿಧಿ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಮಾಡಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರು (ದಿ। ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಮಗ) ಮಾಗಧನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ದಿ। ತೆಕ್ಕುಂಜೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದರು. ಸುಮಾರು 1969ರ ವರೆಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ-ಆಮಂತ್ರಣದ ಮೇರೆಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾದಾನವಂತೂ ನಿರಂತರ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು.

ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡಿದ ಕೊನೆಯ ಆಟ ಅಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1965ರಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಶ್ರೀ ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ - ಮುಂತಾದವರು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದ 'ಭಕ್ತ ಸುದಾಮ ಮತ್ತು ಗದಾಪರ್ವ' ಅಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಕೊನೆಯ ತಾಳಮದ್ದಳೆ 1976ರಲ್ಲಿ ಕಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ್ದಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಕಟೀಲು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಆಸ್ರಣ್ಣರ ಒತ್ತಾಯದ ಮೇರೆಗೆ ಎರಡು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ನಡೆದವು; ಒಂದರಲ್ಲಿ ಆಸ್ರಣ್ಣರು ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ವಿದುರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರು.

ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಸ್ವತಿಗೆ ಘನತೆ-ಗೌರವಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವನವನ್ನು ಶ್ರೀಗಂಧದಂತೆ ತೇದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಹಲವಾರು ಕಡೆ ಸನ್ಮಾನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ದೊರಕಿವೆ. ಅಳಿಕೆಗ್ರಾಮದ ಬೈರಿಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ 30-3-1969ರಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಶ್ರೀಯುತರ ಕಲಾಸೇವೆಗಾಗಿ ಸನ್ಮಾನಪತ್ರವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ ಗೌರವಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. 31-5-1971ರಂದು ಬಾಯಾರು ಹೆದ್ದಾರಿ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನಪತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವವು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 1970ರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ। ದೇ. ಜವರೇಗೌಡರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ, ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಕರೆಯಿಸಿ, 26-12-70 ರಂದು ವಿಜೃಂಭಣೆಯ ಮಹಾಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿಸಿ ಗೌರವಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. 6-5-72 ರಲ್ಲಿ ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮಂಟಪ'ದಲ್ಲಿ ಮಾನಪತ್ರವನ್ನಿತ್ತು ಸನ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. 10–2–1979ರ ಪುತ್ತೂರು ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜಿನ ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ಮತ್ತು ಲಲಿತಕಲಾ ಸಂಘದವರು ಭವ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸನ್ಮಾನಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. 29-3-1980ರಲ್ಲಿ ದೇಲಂಪಾಡಿಯ 'ಬನಾರಿ ಶ್ರೀಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ'ದವರು ಮಾನಪತ್ರವನ್ನಿತ್ತು ಗೌರವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ವರ್ಕಾಡಿ ಮತ್ತು ಮೀಂಜ ಪಂಚಾಯತಿಗಳ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳು ವಾಣೀವಿಜಯ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಮಂಜೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ (8, 9-10-71) ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ್ದರು. ತೆಂಕು, ಬಡಗು ಎಂಬೆರಡು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ಸೇರಿದ್ದ ಈ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಕಲಾಪರಿಣತಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರಕಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರದ ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರ ವಿದ್ವತ್ತ

ವನ್ನೂ ಕಲಾಸೇವೆಯನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿ 1969ರಿಂದಲೇ ಆರ್ಥಿಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾಸಿಕ ಗೌರವ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವುದು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಕ್ಷೇತ್ರ ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ 1972ರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಹೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಆಚಾರ್ಯರಾಗಲು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಕರೆಸಿದರು. ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರ ಕರೆಗೆ ಓಗೊಟ್ಟು ಇವರು ಒಂದು ವರ್ಷದಕಾಲ ಈ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದರು.ಆ ವರ್ಷ ಕುರಿಯ ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಾಗಿ ನಿಯುಕ್ತರಾದುದೂ ಸ್ಮರಣೀಯ.

ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಇರುವ ಶಿಷ್ಯಸಂಪತ್ತು ಅಪಾರ. ಇತರ ಯಾವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರೂ ಇವರು ಮಾಡಿದಷ್ಟು ಗುಣಮಟ್ಟದ ಹಾಗೂ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮಟ್ಟದ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗವನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇವರ ಬಗೆಗೆ ಅಭಿಮಾನದಸಂಗತಿ.ಖ್ಯಾತ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರು, ಇರಾ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತರು–ಇವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಮೂಲತಃ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನವರಾದ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರಿಗೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಹಿತಿಯಿತ್ತವರು . ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರು. ದಿ| ಸೋಕೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು, ಮಲಾರು ತಿಮ್ಮಪ್ಪರೈಗಳು, ಸಂಗೀತರತ್ನ ಕೋಟೆಕುಂಜ ಮಹಾಬಲ ನೋಂಡರು, ಪದ್ಯಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರು, ಕೋಡ್ಲ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರು–ಇವರೆಲ್ಲ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಶಿಷ್ಯರು. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯರೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದ ದಿ| ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಚಿಪ್ಪಾರುಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರು, ಕೋಳ್ಯೂರು ನಾರಾಯಣ ಪೊಯಿಲಿ-ಮುಂತಾದವರು ಇವರ ಶಿಷ್ಯರು. ಹಲವು ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅನೇಕರು ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಿಂದ ತಮ್ಮ ಗಾನ-ವಾದನಕ್ರಮಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳ್ತಜೆ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರು(ಪ್ರಕೃತ ಲೇಖಕ), ಭಾಗವತರ ಮಗ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಮೊದಲಾದವರು ಇವರ ನೇರ ಶಿಷ್ಯರೇ.ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಮನೆಮಕ್ಕಳು ಹಾಗೂ ಬಂಧುವರ್ಗದ ಹಲವರು ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನುರಿತವರಾಗಿರಲು ತಾವೇ ಕಾರಣರು.

1928ರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿಅಮ್ಮ. 1980ರ ವರೆಗೆ ಜೀವನಸಂಗಾತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅಗಲಿದರು. ತುಂಬು ಸಂಸಾರಿಗಳಾದ ಇವರಿಗೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಗಣಪತಿ, ನಾರಾಯಣ–ಎಂಬ ನಾಲ್ವರು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳು. ಗೌರಮ್ಮ, ದ್ರೌಪದಿ, ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದ ಅಡಕೆತೋಟದ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಉಣ್ಣುವ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಮನೆ ಈಗಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳಾಭ್ಯಾಸದ ಗುರುಕುಲ; ವಿದ್ಯಾದಾನದ ಕೇಂದ್ರ. ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರು ನಡೆಸುವ ವಿದ್ಯಾದಾನವೊಂದು ಬತ್ತದ ಚಿಲುಮೆ.

ಕಲಾ ನೈಪುಣ್ಯ:

ದೃಶ್ಯ ಶ್ರವ್ಯೋಭಯ ರಸಿಕಕಲೆಯಾಗಿದೆ-ಯಕ್ಷಗಾನ. ರಸಿಕರಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಜನಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಶಿಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆಣೆಯಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಶಲಿಯಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಗವತರೊಬ್ಬರ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸದಿದ್ದರೆ ಲೇಖನ ಅಪೂರ್ಣವಾದೀತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರ ಪ್ರಿಯ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ-ಮದ್ದಳೆಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದವನು ಈ ಲೇಖಕನಾದಾಗ, ವಿಷಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರು ಸ್ವತಃ ಮದ್ದಳೆ-ಚೆಂಡೆಗಳ ವಾದನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಾಳನಿಘಂಟುಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಲ್ಲ ಭಾಗವತೋತ್ತಮರು. ಇವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಸೇವೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೆ ನಡೆದುಬಂದವರು. ಇವರ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಈ ಮಾತು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಹ—

ಶಿಷ್ಟಾಕ್ರಿಯಾ ಕಸ್ಯಚಿದಾತ್ಮಸಂಸ್ಥಾ
ಸಂಕ್ರಾಂತಿರನ್ಯಸ್ಯ ವಿಶೇಷಯುಕ್ತಾ ।
ಯಸ್ಯೋಭಯಂ ಸಾಧು ಸ ಶಿಕ್ಷಕಾಣಾಂ
ಧುರಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಯಿತವ್ಯ ಏವ ॥

'ಓರ್ವನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಣತನು. ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಲಾಪರಿಣತಿಯಿಲ್ಲದವನಾದರೂ ಬೋಧನ ನೈಪುಣ್ಯವುಳ್ಳವನು. ಈ ಎರಡು ಗುಣಗಳೂ ಯಾವನಲ್ಲಿವೆಯೋ ಆತನು ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಶಿಕ್ಷಕನು'. ಪ್ರಕೃತ, ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಗುಣಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣಬಲ್ಲೆವು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಯಾವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ, 'ಇದಮಿತ್ಥಂ' ಎಂಬಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರ-ಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಎರಡರ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಪಡೆದವರು. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಬೋಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ನಿಪುಣರು-ಇವರು.

ಆಟವಿರಲಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಿರಲಿ, ಇವರು ಭಾಗವತರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಜಾಗಟೆಹಿಡಿದು ಶ್ರುತಿಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಪದವನ್ನೆತ್ತುವ ಆ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷಗಳ ಮೌನ ಸಹಸ್ರಾರು ಶ್ರೋತೃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಹಾಸಭೆಯನ್ನೇ ಮೌನಗೊಳಿಸುವುದು. ಸಭಿಕರೆಲ್ಲ ದತ್ತಾವಧಾನರಾಗುವರು. ಬಲ ನಡೆ ಮದ್ದಳೆಹೊಡೆಗಳಿಗೆ ಕೈಚಾಚಿ ಕುಳಿತ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು ಒಂದೆರಡು ಛಾಪುಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವರು. ನಾಲ್ಕನೆ ಮನೆಯ ಶ್ರುತಿ ಇನಿದನಿ ಕೊಡುತ್ತಿರುವುದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಗ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಶಾರದಾಸ್ತುತಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವರು. "ನಲಿನಲಿದು ಬಾ ಶಾರದಾಂಬಾ" ಎಂಬ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದವರಿಗೆ ಅದೆಂದಿಗೂ ಮರೆಯದು. ಮಂಗಳಕರವಾದ ಕಲ್ಯಾಣಿರಾಗದಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳ ಓಡಿಮು, ತಾಳ-ಜಿಡಿತಗಳ ವಾದನದೊಂದಿಗೆ ಸಾಗುವ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡವರಿಗೆ, ಕೇಳಿದವರಿಗೆ ಎದುರೆದುರಿನಲ್ಲಿಯೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾರದೆ ನಿಂತು 'ನಲಿನಲಿದು' ಬರುವಂತೆ

ಭಾಸವಾಗುವುದು. ಏರಕವಡೆದ ಗತ್ತು ಲಯಗಳುಳ್ಳ ಮದ್ದಳೆಯ ವಾದನದ ನುಡಿಗಳು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೊಂದು ಯಕ್ಷಲೋಕಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಬಲ್ಲರು. ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿವು—

ಹಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶದ ರಸಪೋಷಣೆ, ರಸಭಾವಾನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿತಮಿತ ರಾಗಸಂಯೋಗ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಅರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯುಕ್ತ ಯತಿವಿನ್ಯಾಸ,ತಾಳಶುದ್ಧತೆ-ನಿಘಂಟುಗಳು, ರಸರಂಜನೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಕಸರತ್ತುಗಳು, ಉಡಾಪೆಯ ದ್ವಿಗುಣಿತ ತ್ವರಿತಗತಿಗಳು, ಮೂರು ಮುಕ್ತಾಯಗಳ ಸೊಗಸು, ಮೂರು ಕಾಲಗಳ ಲಯವಿಧಾನಗಳು, ಸ್ವರಗಳ ಸೂಕ್ತವಾದ ಏರಿಳಿತಗಳು, ದ್ರುತವಿಲಂಬಿತ ಕ್ರಮಗಳು, ವಿಶೇಷರಾಗಗಳ ಸಮುಚಿತದ ಬಳಕೆ, ಪರಂಪರೆಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ-ಇಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನೋಚಿತ ಗಾನವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಭಾಗವತಿಕೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದು ಬಲ್ಲವರಿಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತು.

ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮತಃ ರಾಜನು ಒಡ್ಡೋಲಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ "ರಾಗ-ಭೈರವಿ, ತಾಳ-ಝಂಪೆ" ಎಂಬ ಸೂಚಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಇವರು ಹಾಡುವ ಸೊಗಸೇ ಸೊಗಸು! ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಧಾನವೆಂದು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಣೆಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ರೌದ್ರ, ಕರುಣರಸಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟಿನಿಂದ ಭಾಗವತರ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಇವನ್ನು ಹಾಡುವ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಇವರದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. "ರಾಗ-ನೀಲಾಂಬರಿ, ತಾಳ-ರೂಪಕ" ಎಂಬ ಪದ್ಯರಚನೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸದ ಮಡುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಹಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸ ಕೋಡಿಹರಿದ ಅನುಭವವಾಗಿದೆ. ಕುಮಾರ ವಿಜಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನು ದೈತ್ಯರ ಆಕ್ರಮಣದಿಂದ ಸೋಲಿಗೊಳಗಾಗಿ ಪ್ರಳಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವಿದೆ—

ಅಕಟಕಟೇನ್ ಬವಣೆಯೊ ಸುರ
ನಿಕರಕೆ ಕರ್ಬುರರಿಂದಲಿ
ಮಖಹರ ನೀನೀ ತ್ರಿದಶರ
ಯಂಕುತವೆ ಮರೆತಿಹುದು ॥

ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನಿಧಾನ-ತ್ವರಿತ ಗತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಪುನರಾವರ್ತನೆಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ದನಿಯೆತ್ತಿಯೂ ಇಳಿಸಿಯೂ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒತ್ತಿಯೂ ತೇಲಿಸಿಯೂ ರಂಜಿಸುವಂತೆ ತಾಳದ ಸೊಗಸಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತ ಮದ್ದಳೆಯ ಮೆದುನುಡಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವಾಗ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾವ-ಭಾವಗಳಿಂದ ದುಃಖವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕಂಬನಿ ಸುರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಆಗುವ ರಸಪೋಷಣೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೇ ಸರಿ. ಇಂತಹ ಒಂದು ರಸಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಎಣೆಯಾರು?

ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಹಾಡುವ ವಿಧಾನ, ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ತಾಳವನ್ನು ಮದ್ದಳೆ

ಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮ– ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಭಾಗವತರು ನಿರಂತರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಇವರೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಹತ್ತಾರು ಮಂದಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಿಳಿಸಿ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಒಂದು 'ಸುರಟಿ-ಏಕತಾಳ'ದ ಪದ್ಯ (ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ-'ಕೋಮಲಾಂಗಿ ಕೇಳೆ'- ಎಂಬುದು) ಒಂದು 'ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ'ಯ ಪದ್ಯ (ಅದರಲ್ಲೇ- 'ಈ ತೆರದೊಳಸುರಾರಿ'-ಎಂಬುದು), ಒಂದು 'ಶಂಕರಾಭರಣ ಅಷ್ಟತಾಳ'ದ ಪದ್ಯ(ಅಂಗದಸಂದಾನದಲ್ಲಿ- 'ಕೇಳಯ್ಯ। ಮಾತ। ಕೇಳಯ್ಯ - ಎಂಬುದು) ಒಂದು ಮಟ್ಟೆತಾಳದ ಸೌಮ್ಯಪದ್ಯ - ಹಂಸಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು (ಅದರಲ್ಲೇ- ಏನ್ಮಾಯ ರಾವಣ-ಎಂಬುದು) ಒಂದು ಆದಿತಾಳದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯ (ಮಾಯಗಾರನು ನೀನೇ– ಎಂಬುದು)-ಇಂತಹ ಬಗೆಬಗೆಯ ಹತ್ತಾರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇವರ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ತಿಳಿದರೆ, ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ ಹೊಸ ಬೆಳಕಾದೀತು. "ಶಿಷ್ಯಾದಿಚ್ಛೇತ್ ಪರಾಜಯಂ"- ಅಂದರೆ ಗುರುವಾದವನು ಶಿಷ್ಯನಿಂದ ಪರಾಜಿತನಾಗಲು ಬಯಸಬೇಕು-ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಯಸುವ ಗುರುಗಳು ತೀರಾ ವಿರಳ. "ಈ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ನನ್ನ ಕಲಾರಹಸ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿಸಿದರೆ, ಈತನು ಪಾಂಡಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನೆ ಇಕ್ಕಿಮೆಟ್ಟಬಹುದು! ಆದುದರಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಡೆನು" ಎಂದು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾವಿದರೇ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ. ಆದರೆ, ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ. ಕರಕರೆದು ತಿಳಿಸುವ, ವಿದ್ಯಾದಾನ ಮಾಡುವ ಉದಾತ್ತತೆ ಇವರದು.

ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಮದ್ದಳೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದವರಾಗಿದ್ದರೂ ವಿನಯ ಭೂಷಿತರಾದವರೇ ಅನೇಕರು. ಆದರೆ. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮಂತಹ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಬೇರಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥವರ ವಿಷಯ ಬಂದಾಗ ಭಾಗವತರು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ- "ಸರಿಯಾಗಿ ರಾಗ-ತಾಳ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿದ್ದವರನ್ನು ಕೇಳಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ! ತಾವೇ ಬುದ್ಧಿವಂತರೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ! ಇವರಲ್ಲಿ ಹುಳಿ ಹೆಚ್ಚು!" ಹೀಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಗರ್ವಿತಶಿಷ್ಯರ ಬಗೆಗೆ ಬೇಸರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾಭ್ಯಾಸಮಾಡತಕ್ಕವರಿಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಅಸಾಮಾನ್ಯ. ಇವರು ಹಲವರಿಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಆದಿತಾಳದ ಒಂದು ಸ್ತುತಿಪದ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಯಿದು— (ಒಂದು ನುಡಿ ಮಾತ್ರ)

ಮಾಯಗಾರನು ನೀನೇ ಮಹಿಮನುನೀನೇ
ತೋಯಜನಯನ ಉದ್ಧಾರಿಯು ನೀನೇ
ಕಾಯಜಪಿತ ಲೋಕನಾಯಕ ಹರಿಯೇ
ಶ್ರೀಯರಸ ಚೆನ್ನಿಗರಾಯ ಮೂರುತಿಯೇ॥

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಉದ್ಧಾರಿಯು ನೀನೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ವರೆಗೆ ಆದಿತಾಳದ ಗತಿ. ಅನಂತರ ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಶ್ರೀಯರಸ ಚೆನ್ನಿಗರಾಯ ಮೂರುತಿಯೇ' ಎಂಬ ಅಂತಿಮ ಪಾದವನ್ನು ವಿಳಂಬ-ಮಧ್ಯ-

ತ್ವರಿತ ಎಂಬ ಮೂರು ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಮಕ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಭಾಗವತರು ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟಪದ್ಧತಿ ಈ ಕಾಲದ ಇತರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗವತರಿಗೂ ಅರಿಯದು. ಒಂದುವೇಳೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದು ಬಹುಶಃ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಂದ ಅಥವಾ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಶಿಷ್ಯರಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾಗಿ ಇರಬೇಕು.

ಮದ್ದಳೆತಾಳವನ್ನು ಕಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಎಣೆಯಾದವರಿಲ್ಲ. ತಾಳವನ್ನೇನೊ ಇತರರೂ ಕಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವೇ ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೊಗಸೆನಿಸುವಂತೆ, ವಾದನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತೆ ಬಾರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇವರಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕು. ಕಲಿತವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಅನುಭವದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಹವಾಗಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಿದ ತಾಳ್ತಜೆ ಮನೆತನದವನಾದ ನಾನು ಮೊದಲು ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸುವುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರನ್ನು ಸಮಾಶ್ರಯಿಸಿದೆನು. ಶಿಷ್ಯವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ನನಗವರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ಮದ್ದಳೆಬಾರಿಸುವುದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಲು ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡುಹೋಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿದರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನನ್ನಿಂದಲೆ ಹಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. 'ರಾಗ-ಕಾಂಭೋದಿ ಆದಿತಾಳ'ದಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ನಿಂತಿದಂತಿದೇ' ಎಂಬುದನ್ನು, 'ನಾಟಿರಾಗದ ಆದಿತಾಳ'ದಲ್ಲಿ 'ನೋಡಿ ನಾ ಸುಖಿಯಾದೆನು' ಎಂಬುದನ್ನು, 'ಕಲ್ಯಾಣಿರಾಗದ ಆದಿತಾಳ' ಹಿಡಿದು 'ಮಾಯಗಾರನು ನೀನೇ' ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ 'ಪಾಲಿಸು ಗಜವದನಾ' ಎಂಬುದು, ಅಷ್ಟತಾಳದಲ್ಲಿ 'ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ ಶಾರದೇ' 'ಕಂಡು ವಂದಿಪೆಕೃಷ್ಣನಾ' ಎಂಬಿವು ನಾನು ಹಾಡುವ ತುಂಡು ಪದಗಳಾಗಿದ್ದವು. ನಾನು ಹಾಡುವಾಗ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರು ಮದ್ದಳೆನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಸಂಗಪದವನ್ನುಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಾಗ ಅವರೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾನು ಮದ್ದಳೆಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆನು. ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನ, ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆ ಅಧ್ಯಾಪನಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನದು ಸಮಾನಾಸಕ್ತಿಯಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಾನು ಅಂತಹ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಸಾಲಿಗೆ ಏರದಿದ್ದರೂ "ಯಾವ ಭಾಗವತರ ಭಾಗವತಿಕೆಗೂ ಸಾಕು" ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ನನ್ನ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸಿದ್ದುದು ಅಭಿಮಾನಕರ ಸಂಗತಿ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಸಾಕು' ಎಂದು ಅವರಿಂದ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಾವ ನುರಿತ ಭಾಗವತರ ತಾಳಕ್ಕೂ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಬಲ್ಲ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ನನಗಿತ್ತು; ಅದು ಈಗಲೂ ಇದೆ. ಹಿಂದೆ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಕೂಡಾ ನಾನು ಇಡೀರಾತ್ರಿ

ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ತಾಳದ ಕಸರತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರವೀಣರಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಯಾಣ ಪುಟ್ಟುನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು, ಪುತ್ತಿಗೆ ಜೋಯಿಸ ಭಾಗವತರು, ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು, ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳು-ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ನನ್ನ ಮೃದಂಗವಾದನ ಅನೇಕವೇಳೆ ಮೇಳಗೂಡಿದೆ. ಈ ನನ್ನ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯದ ಗೌರವ ಸಲ್ಲತಕ್ಕುದು. ನನ್ನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೇ ಆಗಿದೆ.

ಮಾಂಬಾಡಿಭಾಗವತರು ಬರಿಯ ಹದಿನೈದು ದಿನಗಳ ಬೋಧನವರ್ಗ ನಡೆಸಿ, ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪದಹೇಳಲು, ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸಲು ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದುಂಟು. ಏಳೆಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕಲಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೂ ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಲು ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು, ತಾಳಗತಿಗಳು ಅವರಲ್ಲಿ (ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ) ಮೂಡಿಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮದ್ದಳೆ ಕಲಿಸುವ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪಾಠಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ಮದ್ದಳೆಬಾರಿಸಲು ಹೇಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಬಾರಿಸುವ ಕೈಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು, ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು, ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಬಲವತ್ತಾಗಿ, ಅಂದರೆ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿರಬೇಕು, ಯಾವವು ಮೃದುವಾಗಿರಬೇಕು, ಯಾವ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮದ್ದಳೆಯ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹೊರಡಿಸಬೇಕು-ಎಂಬವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ತೀವ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನುಹರಿಸುವಂತೆ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವು—

ತ್ರಿವುಡೆತಾಳದಲ್ಲಿ 'ಧೀತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ' ಎಂಬ ವಾದನಬರುತ್ತದೆ.ಇಲ್ಲಿ 'ಧೀತರಿಕಿಟ ಖಿಟತಕತಾಂ' ಎಂದು ಒಂದು ಪೆಟ್ಟಿನ ಅಕ್ಷರ ಮಹಾಪ್ರಾಣವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ; ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಗುವ ನಾದದಸೊಗಸನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಷ್ಟತಾಳವನ್ನು ಬಾರಿಸುವಾಗ 'ನಾತರಿಕಿಟ ನನ್ನಾತರಿಕಿಟ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ನಾಥರಿಕಿಟನನ್ನಾಥರಿಕಿಟ' ಎಂದು ಮಹಾಪ್ರಾಣಾಕ್ಷರ ಧ್ವನಿ ಬರುವಂತೆ ಬಾರಿಸಿ, ವಾದನದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸನ್ನು ತರಲು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆಯ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಐದು 'ದಿದೊಖಿತನ'ಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವಾಗ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಪೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತ ಕೊನೆಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ತಾಳಗಳ ವಾದನದಲ್ಲಿಯೂ ನುಡಿಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪರಿಷ್ಕರಣವನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವೃದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಾರಿಸಲು ಪ್ರೇರಿಸಿ, ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಪರಿಣತಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಬೋಧನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವುಂಟು, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವೂ ಉಂಟು.

ಮಾಂಬಾಡಿಭಾಗವತರಂತಹ ಕಲಾತಪಸ್ವಿಯೋರ್ವರ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ತಿಳಿಸಿದರೂ ಕಡಮೆಯೇ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಅಗಾಧಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಐದಾರು ದಶಕಗಳಕಾಲ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂಚರಿಸಿ ಆಟ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸೇವಾಸಂಪತ್ತಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಈ ಕಲೆಯ ಬಿತ್ತನ್ನು ಯೋಗ್ಯ ಶಿಷ್ಯರ ಹೃತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಿ ಫಲಬೆಳೆಸಲು ಪಟ್ಟಿರುವ ಈಗಲೂ ಪಡುತ್ತಿರುವ ಬೋಧನಶ್ರಮವಿದೆ. ಈ ಮುಪ್ಪುರಿಯ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳು ಇವರ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಕ್ಷುಲ್ಲಕಗೊಳಿಸಿವೆ; ಇವರ ಧವಲಕೀರ್ತಿಯ ಎತ್ತಿದ ಪತಾಕೆಗೆ ಮೆರುಗನ್ನು ತಂದಿವೆ.

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರೊಡನೆ–
(ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ)

ಸಂದರ್ಶಿಸಿದವರು — ● ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ.

'ನೀವು ಒಮ್ಮೆ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರನ್ನು ನೋಡಬೇಕು, ಅವರಲ್ಲಿ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಹಳೆಯ ಅನುಭವಗಳಿವೆ' ಇದು ದಿ। ತೆಕ್ಕುಂಜೆಯವರು ನನಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತು. ಅಂದಿನಿಂದ ನನಗೆ ಮಾಂಬಾಡಿ ಯವರನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ಕುತೂಹಲವುಂಟಾಗಿತ್ತು. ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಕಾಲ ಒದಗಿಬರಬೇಕು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಈಗ ಒದಗಿತು. ಶ್ರೀ ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು 'ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಮಾನ ಸಮಾರಂಭ ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟವನ್ನು ಹೊರತರುವ ಯೋಚನೆಯಿದೆ, ನೀವು ಅವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅವರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರಾದೀತು' ಎಂದು ನನ್ನೊಡನೆ ಕೇಳಿದಾಗ ನನಗೆ ಅರಸುವ ಬಳ್ಳಿ ಕಾಲಿಗೇ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಂತಾಯಿತು, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೆ, ಗೊತ್ತಾದ ಒಂದು ದಿನ ಮಾಂಬಾಡಿಗೆ ಹೊರಟೆ. ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಪಾದೆಕಲ್ಲು ಅರಸಳಿಕೆ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರು ನನ್ನನ್ನು ಮಾಂಬಾಡಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಬಂದಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು 11 ಘಂಟೆಗೆ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಟೆವು. ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಸಿರು ಮಂರಿಯುವ ಮರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಗುಡ್ಡಗಾಡು. ಹಾವಿನಂತೆ ಓರೆಕೋರೆಯಾದ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಬಸ್ಸು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಗರದ ಸರಹದ್ದುಗಳಿಂದ ದೂರವಾದ ಹಾಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗರ್ಭವನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನನಗೆ ಅನಿಸಿತು. ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಗುಡ್ಡಗಳು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಗ್ಗು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಅಡಕೆತೋಟಗಳು, ಸುತ್ತಲೂ ಗದ್ದೆ, ಅವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಒಂದೆರಡು ಮನೆಗಳು. ನಗರದ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಒಂದು ಘಂಟೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕುದ್ಪಲ್ಪಡ್ಕ ಎಂಬ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದೆವು. ಅದು ಕೇರಳ ರಾಜ್ಯದ ಸರಹದ್ದು. ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಸ್ಥಳ, ಸುತ್ತಲೂ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಚಿಲಿಪಿಲಿ ನಾದ, ಸಣ್ಣ ತೋಡುಗಳಲ್ಲಿ ನೀರು ಹರಿಯುವ ಜುಳು ಜುಳು ಸದ್ದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಅಹಿತಕರವಾದ ಗದ್ದಲವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಾಲದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಮೈಲಿ ಫಾಸಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರ ಮನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಮನೆಗೆ ಒಂದು ಕೂಗು ಹಾಕಿದರೆ ಕೇಳುವಷ್ಟು ದೂರ. ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರ ತಂದೆ-ತಾಯಂ

ದಿರು ಸಂಪ್ರದಾಯವಂತರಾದ ಸೌಜನ್ಯದ ಸ್ವಭಾವದವರು,ನಗುಮೊಗದಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರು, ಅಲ್ಲೇ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಊಟತೀರಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವುದೆಂದು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀ ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರು ನಮ್ಮೊಡನೇ ಇದ್ದು, ಸಂದರ್ಶನದ ಎಲ್ಲ ಏರ್ಪಾಡನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು ಮೂರು ಘಂಟೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರೊಡನೆ ನಾನು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಟೆ. ಅದೊಂದು ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ತಾಣ.ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಹ ನೆಮ್ಮದಿಯ ವಾತಾವರಣ ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿತ್ತು.ಸುತ್ತಲೂ ಭತ್ತದ ಗದ್ದೆ, ಅಡಿಕೆತೋಟ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಹಳ್ಳಗಳು, ಎತ್ತರದಬೆಟ್ಟ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ನಿರ್ವಿಕಾರವಾಗಿರುವ ಜಾಗ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು, ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಮನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಆಶ್ರಮವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾವು ಬರುವುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಅವರು,ನಾವು ಹೋದಾಗ, ಕೈಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಗುಳು ನಗೆಯೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರು. ವಿಶಾಲ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಸ್ಮತ್ರಿಪುಂಡ್ರ, ಕೀರುಗಂಧ, ಅಕ್ಷತೆ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ, ಶುಭ್ರವಾದ ಉಡಿಗೆ, ಎತ್ತರದ ನಿಲುವು, ನಿಂಬೆಯ ಮೈಬಣ್ಣ, ಉತ್ಸಾಹಚಿಮ್ಮುವ ಕಣ್ಣುಗಳು, ಸೌಜನ್ಯವೇ ಮೈದಳೆದಂತಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ನೋಡಿ ನನ್ನಎದೆ ಒಂದೆರಡು ಬಡಿತಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು,ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ನನ್ನ ತಲೆ ಮಣಿಯಿತು, ದೊಡ್ಡವರನ್ನು ಬರಿಗೈಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಾರದೆಂದು ನಾನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಒಯ್ದಿದ್ದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಏಳೆಯ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕುಮಾರ,ಶ್ಯಾಮಭಟ್ಟ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಹುಡುಗರೂ ಬಂದರು. ಶ್ರೀವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಟೇಪ್‌ರೆಕಾರ್ಡರ್ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅದೂ ಇದೂ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ 'ನೀವು ಬಂದುದು ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷ, ನಾನೇನೂ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದವನಲ್ಲ, ನನ್ನಿಂದ ನಿಮಗೆ ಏನೂ ಲಾಭವಾಗದು, ನೀವು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ನನ್ನಿಂದಾದಷ್ಟು ವಿವರವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲೆ' ಎಂದು ನಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ವಿನಮ್ರವಾದ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಕಿದರು. ತುಂಬಿದ ಕೊಡವದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸದ್ದೂ ಇಲ್ಲ, ಅದು ತುಳುಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಹನಿ ಸೂಸಬಹುದು ಎಂದು ನನಗೆ ಅನಿಸಿತು ಅದಕ್ಕೇ ನಾನು 'ಅಷ್ಟೇ ಸಾಕು' ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವದಿಂದ ಏನನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದು ನಮ್ಮಂತಹ ನೂರಾರು ಜನರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಾಗಬಹುದು, ಎಂದು ವಿನಂತಿಸಿ ಅವರೊಡನೆ ಮಾತಾಡಲು ತೊಡಗಿದೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಾಸ್ಯದ ಚಟಾಕಿಯನ್ನು ಹಾರಿಸುತ್ತಾ ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಾನು:- ನಿಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಮೂಡಿತು? ನಿಮ್ಮ ಗುರುಯಾರು? ಆಗ ಕಲಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಯಾವುದಿತ್ತು?

ಭಾಗವತರು:- ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರೆಲ್ಲಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಿಳಿದವರು, ಅಂದರೆ ನಮ್ಮದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆ. ಅಜ್ಜ, ತಂದೆ ನಾರಾಯಣಭಟ್ಟರು- ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಕಲೆ

ಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರೇ. ಮೊದಲು ತಂದೆಯವರಿಂದಲೇ ಅಭ್ಯಾಸ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾವಭರಿತವಾದ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ನನಗೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನ ದನಿಯೂ ಆಗ ಕಂಚಿನಂತೆ ಶ್ರುತಿಪಿತವಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಣ್ಣ ಮಾಂಬಾಡಿ ಈಶ್ವರ ಜೋಯಿಸರಿಂದಲೂ ಕಲಿತಿದ್ದೆ. ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುರುಗಳಿಂದ ಕಲಿತದ್ದೇ ಹೊರತು ಒಬ್ಬರೇ ಗುರು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಈಶ್ವರ ಜೋಯಿಸರು ಹಿತ್ತಿಲಲ್ಲಿ ಕಂಳಿತಂ ಎರಡು ಕಡ್ಡಿಗಳಿಂದ ತಾಳದ ಹೊಡೆತ, ಗತ್ತುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅನುಕರಣ ಮಾಡಿಯೇ ಕಲಿಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈಗಿನ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಂತೇ ಸ್ವರಅಭ್ಯಾಸವಾಗಲೀ ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಿಲ್ಲ, ಬಳಿಕ (ಕುಂಡೆಚ್ಚ) ಈಶ್ವರಯ್ಯ ಭಾಗವತರಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆದೆ. ಈಗ ಅವರ ಮಗ ನನ್ನ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು (ಹಳೆಯವರು) ತುಂಬಾ ಹೆಸರಾಂತವರು, ಅವರಿಂದ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಅಡಿಕೆ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಅಡಿಕೆ ಕಾಯುವ ಸಮಯ ಅವರಿಂದ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಿಂದ ಪಡೆದ ಅನುಭವವನ್ನು ನನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆಲ್ಲನೆ ಮೆಲ್ಲನೆ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಹಾಗಾದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಕಾಲ ಅಥವಾ ದೇಶ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆ ಮಾತ್ರವಿದ್ದಿತು.

ನಾ-: ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮೂಲ ಯಾವುದಾದರೂ ಇದೆಯೇ?

ಭಾ:- ಮೂಲ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ, ಇದರದ್ದೇ ಒಂದು ಮಾದರಿ,

ನಾ:- ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನಿಗೆ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಪರಿಚಯು ಅಗತ್ಯವೇ? ಅದು ಆಗಿನವರಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇದ್ದಿತ್ತೆ?

ಭಾ:- ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆಯುವವನಿಗೆ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಪರಿಚಯು ಚೆನ್ನಾಗಿರಬೇಕು ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸಂಗ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ,ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿ ಕಂಡೀತು.ಈಗ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆಯುವವರಿಗೆ ಅಂತಹ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಗುಣಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮವೆನಿಸಲಾರದು.

ನಾ:- ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಿರುವ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಿಗೆ ಏನಾದರೂ ಆಧಾರವಿದೆಯೇ? ಆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಈಗ ಬೇರೆ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರಲ್ಲ! ಆದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕೊರೆಯಾಗಿದೆಯೆ?

ಭಾ:- ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ರಾಗ-ತಾಳಗಳನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿರುವರು. ಹೊಸಮಟ್ಟು ಆ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಾಗ ಹತ್ತಾರು ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಬಲ್ಲುದು, ಅದು ಹಾಡುವವನನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವುಸಲ ಪದ್ಯದ ಭಾವವೇ ಬೇರೆ ರಾಗದ ಭಾವವೇ ಬೇರಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು, ಅದೇ ಕೌಶಲವೆಂದರೆ.

ನಾ:- ಈಗ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವ ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಮುಂತಾದುವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಇದ್ದುವೇ?

ಭಾ:- ಇಲ್ಲ, ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತೋಡಿ, ನಾಟಿ, ಸುರುಟಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಭೈರವಿ, ಸಾವೇರಿ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವೇ ರಾಗಗಳಿದ್ದುವು.

ನಾ:- ನಿಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವ ಶ್ರುತಿ ಯಾವುದಿತ್ತು? ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯ ಯಾವುದು?

ಭಾ:- ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಳಿ ಮೂರು, ಕಪ್ಪು ಮೂರರಲ್ಲೂ ಉಚ್ಚ ಶಾರೀರದವರು ಹಾಡುವುದುಂಟು. ಕಪ್ಪು ಮೂರೇ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು ಸೋರೆಕಾಯಿಬುರುಡೆಗೆ ಬಿದಿರನಳಿಗೆಯನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಶ್ರುತಿ ಬುರುಡೆಯೇ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವಾಗಿತ್ತು

ನಾ:- ಶ್ರುತಿಬುರುಡೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು?

ಭಾ:- ಬೆಳೆದ ಸೋರೆಕಾಯಿಯನ್ನು ಒಣಗಿಸಿ ಒಳಗಿನ ತಿರುಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಬುರುಡೆಮಾಡಿ ತೆಳು ಬಿದಿರಿನಿಂದ ಒಂದು ಅಡಿಯಷ್ಟು ಉದ್ದದ ನಳಿಗೆ ತಯಾರಿಸಿ,ಅದರಲ್ಲಿ ತೂತುಗಳನ್ನು ಕೊರೆದು ಬುರುಡೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಸಬೇಕು. ಲೆಂಕ್ರಬಿದಿರಿನ ಓಟೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಾಳ (ಜೀವನಾಳ)ವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಓಟೆಯ ಒಂದುತುದಿಗೆ(ಬಾಯಿಂದ ಊದುವ)ಸಿಕ್ಕಿಸಬೇಕು,ಬುರುಡೆ ಬಿದಿರನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಗಾಳಿ ಹೊರಗೆ ಬಾರದಂತೆ ಮೊಜಂಟಿ (ಮಿಸ್ರಿಜೇನು)ಮಯಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಬೇಕು.ಬಳಿಕ ಮಯಣದ ಸಣ್ಣ ಉಂಡೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ಅವನ್ನು ಒಂದು ನೂಲಿಗೆ ಅಂಟಿಸಿ ನಳಿಗೆಯ ತೂತುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಯಣದ ಉಂಡೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಳಿಗೆಯ ತೂತುಗಳನ್ನು ½, ¼ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮುಚ್ಚುವುದೋ ತೆರೆಯುವುದೋ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಶ್ರುತಿಹಿಡಿಯುವವನೂ ತುಂಬಾ ಪಳಗಿದವನಾಗಿರಬೇಕು.ಅದು ಶ್ರಮಸಾಧ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಬೆಳಗಿನಜಾವ ಆದ ಹಾಗೆ ಭಾಗವತರ ಶ್ರುತಿ ಏರುತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಹಿಡಿಯುವವನು ಆ ನೂಲಿನ ಉಂಡೆಯಿಂದ ರಂಧ್ರವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಚ್ಚಿಯೋ ಬಿಚ್ಚಿಯೋ ಊದಬೇಕಾಗುತ್ತಿತು, ಅದು ಪ್ರಯಾಸದ ಕೆಲಸವೇ ಸರಿ,

ನಾ:- ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತಾಳ-ವಾದ್ಯಗಳ ಹೊರತು ರಾಗ-ವಾದ್ಯಗಳಿಲ್ಲವಲ್ಲ! ಇದ್ದರೆ ಕೆಡುವುದೆ?

ಭಾ:- ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ರಾಗ-ವಾದ್ಯಗಳ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.ಆಗ ಅಂತಹ ಅನುಸರಣೆಯ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ರಸಭಂಗವಾಗದ ಹಾಗೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ನಾ:- ಭಾಗವತರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ? ಈಗ ಕೆಲವರು ಪುಸ್ತಕನೋಡಿ ಹಾಡುತ್ತಾರಲ್ಲ! ಅದು ನಿಮಗೆ ಹೇಗೆನಿಸುತ್ತೆ?

ಭಾ:- ಬಾಯಿಪಾಠವಿದ್ದು ಹಾಡುವುದೇ ಲೇಸು. ಅದಕ್ಕೊಂದು ತೂಕವಿರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಭಾಗವತಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಾಗ ಸುಮಾರು ೧೫ ಪ್ರಸಂಗ

ಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿದ್ದೆ, ಬಳಿಕ ನಾನು ೮೦ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಅದನ್ನು ರಾಗ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಿದವರು ಆಗಿದ್ದ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರು. ಪುಸ್ತಕನೋಡಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ನನಗೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾ:- ಆಗಿನ ಮದ್ದಳೆಯಗಾತ್ರಯಾವುದು?

ಭಾ:- ಸುಮಾರು ೧೬ ಇಂಚಿನಿಂದ ೧೮ ಇಂಚಿನ ವರೆಗೂ ಇದ್ದಿತ್ತು.

ನಾ:- ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಉಚ್ಚಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದಲ್ಲಿ ತಗ್ಗು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದೇ ಸರಿಯೆಂದು ನಿಮಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆಯೇ?

ಭಾ:- ಈಗ ತಗ್ಗುಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೂ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ಹಾಡು ಸುಮಾರು ಮೂರು ಮೈಲಿಗಳ ವರೆಗೂ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಪರಿಣಾಮ ಈಗ ಆಗಲಾರದೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ನಾ:- ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿಗೂ-ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೂ ಇರುವ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೇನು?

ಭಾ:- ಭಾಗವತನೇ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಸಂಗೀತಗಾರ ಸಹಾಯಕ ಭಾಗವತ ಅಷ್ಟೆ. ರಂಗ ಸಹಾಯಕನೂ ಹೌದು, ಚಕ್ರತಾಳ ಹಿಡಿದು ಈತ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ, ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ಗಂಟೆ ಹಿಡಿಯುವ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲ, ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ಸನ್ನೆಯಂತೆ ಹಾಡುವುದು ಇವನ ಕೆಲಸ.

ನಾ:- ಭಾಗವತರಿಗೆ ಒಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಾಗ-ತಾಳಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿಯೋ, ಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿಯೋ ಹಾಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿತ್ತೆ? ಅದಕ್ಕೇ ಒಂದು ನಿಯಮವಿದೆಯೆ?

ಭಾ:- ಸ್ಥಳನೋಡಿ-ಪಾತ್ರನೋಡಿ ರಾಗ-ತಾಳಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಭಾಗವತನಿಗಿತ್ತು. ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತ ಉಚಿತವರಿತೇ ರಾಗ-ತಾಳ ನಿರ್ದೇಶ ಮಾಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಹಾಕಿಲ್ಲ. ಆ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ್ದಿಲ್ಲ ಆದುದರಿಂದ ರಾಗ-ತಾಳ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಇತ್ತು.

ನಾ:- ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ?

ಭಾ:- ಸಾಧ್ಯ. ನೋಡಿ ನಾನು ಹಾಡಿತೋರಿಸುತ್ತೇನೆ. (ಈಗ ಭಾಗವತರು ಹಾಡಿಯೇ ತೋರಿಸಿದರು, ಅವರ ಶಿಷ್ಯರು ಮೃದಂಗ ನುಡಿಸಿ ತಾವೂ ಅವರೊಡನೆ ಹಾಡಿದರು)

ನಾ:- ಬಡಗಂತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡಿಕೆಯನ್ನು ನೀವು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದುಂಟೆ? ದಿ। ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿಕೆ ನಿಮಗೆ ಹೇಗೆನಿಸಿತ್ತು?

ಭಾ:- ದಿ। ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರ ಶಾರೀರ ಮತ್ತು ರಾಗಭಾವಗಳು ತುಂಬ

ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಕೇಳಿದ್ದೆ, ನಾನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕೇಳಿದ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗ ಇರುವವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರ ಶೈಲಿ ತುಂಬ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ಭಾವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಹಾಗೆ ರಾಗವನ್ನು ಪಲುಕಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅವರಿಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಇದ್ದಾರೆ, ಈಗ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿ ಹಾಡುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ನಾ:- ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡಿಕೆಯ ಶೈಲಿ ಈಗೀಗ ಬೆರಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ನಿಮಗನಿಸಿದೆಯೆ? ಹೌದಾದರೆ ಅದನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕೆ? ಅಥವಾ ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದೀತೆ?

ಭಾ:- ಬಡಗು-ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನವರು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ(ಬಡಗಿನವರು ತೆಂಕಿನವರನ್ನು-ತೆಂಕಿನವರು ಬಡಗಿನವರನ್ನು)ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಿನೆಮಾ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಶೈಲಿ ಈಗ ಮಾಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ, ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೊ ಎಂದು ನನಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಪರಿಸರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಭಾಗವತರು ತಮಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ಹಾಡಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಕಾಲದ ಮೇಲೆ ಇದೂ ಒಂದು ಮಿಶ್ರ ಸಂಗೀತವಾಗಿಯೇ ಕೇಳಿಬಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಾ:- ಕಂದ, ವಾರ್ಧಕ, ಭಾಮಿನಿ, ಸೀಸ ಪದ್ಯ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ(ಹೊಗಳುಮಾತು) ಮುಂತಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ? ಅಥವಾ ರಾಗಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಛಂದಸ್ಸು ಇಲ್ಲದೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ?

ಭಾ:- ಇವುಗಳಿಗೆ ತಾಳವಿಲ್ಲ. ಇವು ವಿತಾಳಗೀತೆಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಗದಲ್ಲೇ ಆದರೆ ಒಂದು ಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಹಾಡಿಕೆಯ ಶೈಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು(ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು.)

ನಾ:- ಭಾಗವತರ ಪದ್ಯಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಹಾಡಿಕೆಯ 'ಶೈಲಿಯಿರಬೇಕೆ? ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥಗೌಣವೆನಿಸಬಹುದೆ?

ಭಾ:- ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಶಬ್ದ ಕೆಡಿಸದೆಯೆ ಹಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಆ ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಗಳ ಒಂದು ಬೆಸುಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿರಬೇಕು, ಆಗ ತಾನೇ ರಸಾಸ್ವಾದ ಸಾಧ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇ ಇದು. ಆ ಬಳಿಕ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಅದು ಬೇರೆಮಾತು. ಹಾಡಿಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮತವಿಲ್ಲ.

ನಾ:- ಭಾಗವತನ ಹಿನ್ನಲೆಗಾಯನವಿಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಹಾಡುವುದೋ ಅರ್ಥಹೇಳುವುದೋ ಇದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಬಯಲಾಟ ಏಕೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿಲ್ಲ?

ಭಾ:- ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಇಲ್ಲೇ ಇದೆ ಅದಕ್ಕೇ ನಾನು ಭಾಗವತ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದೆ.

ಬಯಲಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಭಾಗವತ. ರಸಭಾವಗಳು ಅವನಿಂದಲೇ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದಬೇಕು. ವೇಷವಿಲ್ಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಭಾಗವತನಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ ನೋಡಿ. ಭಾಗವತ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಭಾವ ಸ್ಪಂದಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ, ಅದನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸಿ,ವೇಷದ ಮೂಲಕ, ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ, ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮತ್ತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು, ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೂ ಬಯಲಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರನಾದ ಭಾಗವತನಿಗೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿನ ಗಣಪತಿಪೂಜೆಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ಮಂಗಳಾಶೀರ್ವಾದದ ವರೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸ ಪ್ರಧಾನ.

ನಾ:- ಭಾಗವತನೇ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂದಿರಲ್ಲಾ ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವಿರಾ? ನಿಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳೇನು?

ಭಾ:- ನಿಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಂಶಯವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಕೇಳಿ. ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳು ಪೂರ್ಣನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಅಭಿನಯವಿರುವುದು, ಕುಣಿತವಿಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳು,(ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ) ಹಾಡು,ಮೃದಂಗ, ವೇಷ ವರ್ಣಿಕೆಗಳು,ಅಭಿನಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭೂತಿ, ಇವೆಲ್ಲಾ ಭಾಗವತನ ಕೈಸನ್ನೆ-ಕಣ್ಣುಸನ್ನೆಯಿಂದಲೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಅವನಿಲ್ಲದೆ, ಅಥವಾ ಅವನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೋ ಗತಿ ಬದಲಿಸಿಯೋ ಯಾವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅವನೇ ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಹಾಡು ಮುಗಿದೊಡನೆ ಅರ್ಥಹೇಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥ ಉದ್ದವಾದರೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಭಂಗವುಂಟಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನೆ ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗ (ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು)ಎನ್ನುವುದು. ಆಗ ಹಾಡನ್ನು ಎತ್ತಿ ಮುಂದಿನ ಕತೆಯ ಗೋಣಸನ್ನು ಕೂಡಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಭಾಗವತನಿಗಿದೆ.ನಾವು ಭಾಗವತರಾಗಿ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿರುವಾಗ ಎಲ್ಲಾದರೂ ಆಟವಾಡಿಸುವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ, 'ಈ ಹೊತ್ತೇನಾದರೂ ವಿಶೇಷವುಂಟೋ ಭಾಗವತರೇ?' ಎಂದು ನಮ್ಮನ್ನೇ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ದಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಏನು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿರಬಹುದೆಂಬ ಅರಿವು ಭಾಗವತನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಿರುವುದು.ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ನಾ:- ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷರಂಗದ ಬಗೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು?

ಭಾ:- ಅದನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲ. ನಾನು ಆ ಬಗೆಗೆ ಏನೂ ಹೇಳಲಾರೆ.

ನಾ:- ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಒಪ್ಪುವುದೆ? ಅಥವಾ ಇದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೂಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದೀತೆ?

ಭಾ:- ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹರಕೆಯ ಆಟವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೀರಲ್ಲವೆ? ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ ಈ ಕಲೆ ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸಾಧನ

ವಾಗುವುದೇ ಇದರ ಚರಮಧ್ಯೇಯ. ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಗಂಡುಕಲೆಗೆ ಪುರುಷಾರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಾದರೆ ತೊಂದರೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ,ಆದರೆ ಪುರುಷಾರ್ಥವೇನು? ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದೀತು ಇಲ್ಲಿನ ವೇಷರಚನೆ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ನೃತ್ಯಭಾಗ ಇವು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದ, ಆದರೂ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ವೇದ್ಯವಾಗಿರುವ ಮಾದರಿಯವು. ಇದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಯಕ್ಷಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಇದರದ್ದೇ ಸರಿ, ಹಾಗಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು? ಅದು ಬಯಲಾಟದ ಅಣಕವಾಡು ಎನಿಸಬಹುದು.

ನಾ:- ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುವುದು ಆಕೆಯ ಭಾಗದ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಭಾಗವತರೇ (ಗಂಡಸು) ಹೇಳುವುದು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಲ್ಲವೆ?

ಭಾ:- ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುರುಷರು ವಹಿಸುವುದು-ಅಂದರೆ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನ, ಕೋಮಲಕಾಯದ ಯುವಕರು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಲ್ಲ. ಭಾಗವತರು ಆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕೋಮಲ-ಮೃದುಸ್ವರ ಲಯಗಳಿಂದಲೇ ಹಾಡಬೇಕು, ಇಲ್ಲಿಕಾಣುವ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಅಸಹಜತೆಯಾವ ಕಲೆಗೂ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಅಸಹಜತೆಯಿದ್ದದ್ದೇ. ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅದು ಸಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾ:- ಈಗ ಹೆಂಗಸರೇ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿರುವರಲ್ಲ.ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುವುದೂ ಅವರೇ ಪುರುಷವೇಷ-ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದೂ ನಿಮಗೆ ಹೇಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ?

ಭಾ:- ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಪುರುಷರ ಕಲೆ. ಈಗ ಹೆಂಗಸರು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುವುದೂ, ವೇಷಧರಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾದೀತು. ಹಾಗಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ನನಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದರೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಾದು ನೋಡಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಅರಿತ, ನುರಿತ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೇ ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಕೆಟ್ಟಪರಿಣಾಮವೇನೂ ಆಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾ:- ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಾಗಗಳಿವೆಯೇ?

ಭಾ:- ಹಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಇದ್ದ ಕೆಲವೇ ರಾಗಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದವು ನಾಟಿ ಪ್ರಾರಂಭ, ಸುರಟಿಯಲ್ಲೋ ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯಲ್ಲೋ ಅಂತ್ಯವಾಗುವುದು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಉಳಿದ ಹಾಗೆ ಶಂಕರಾಭರಣ, ಕಲ್ಯಾಣಿ,ಕಾಂಬೋಜಿ,ಸಾವೇರಿ, ಹಂಸಧ್ವನಿ,ನವರೋಜು, ಆರಭಿ, ಮೋಹನ, ಭೂಪಾಳಿ, ಕಮಾಸು, ಪೂರ್ವಿ, ಬೆಹಾಗ್, ಜಂಜೂಟಿ, ಬಿಲಹರಿ,ಕೇದಾರಗೌಳ, ಆನಂದಭೈರವಿ,ಭೈರವಿ,

ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವಂಥವು. ಪುನ್ನಾಗತೋಡಿ, ಎಂಬ ರಾಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ, ಅದೂ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಇದಗ ಬಳಕೆ. ಧವಳಾರ ರಾಗ ಆರತಿಗೆ ಮಾತ್ರ, ಇನ್ನು ಅಹೇರಿ ಮುಂತಾದುವೂ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದ್ದುವು.

ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು, ಕೆಲವನ್ನು ಅವರ ಶಿಷ್ಯ ಶ್ಯಾಮಭಟ್ಟ ಹಾಡಿತೋರಿಸಿದ, ಹಾಡಂವಾಗ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕುಮಾರ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಿದ, ಶಿಷ್ಯರ ಕೊರಲೂ ಬೆರಳೂ ಚುರುಕಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದುವು. ಶ್ರೀಯುತ ಮಾಂಬಾಡಿಯುವರು ಈ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ತುಂಬುಕಂಠದಿಂದ ಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲರು, ರಾಗಭಾವಗಳೂ ಪಲುಕುಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಶಿಷ್ಯರೇ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರದು ಹಾಡಿಕೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಚಂಡೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ನುರಿತ ಅನುಭವ. ಅದನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುವುದರಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹ. ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಆತುರವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾರಿಕೆಯ ಉತ್ತರವೂ ಇಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಿ, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಕಂಡೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ತಮಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಅಥವಾ ಗೋಜಲು ಗೋಜಲಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅವರ ಹಂಬಲ ಇನ್ನೂ ಬಾಡದೆ ಉಳಿದಿದೆ. ತನ್ನ ಬಾಳಿ ಸುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಆರಾಧಿಸಿದ ಕಲಾತಪಸ್ವಿ ಇವರು. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು, ಆತ್ಮೀಯತೆ, ವಿನೀತ ಭಾವ ಯಾರ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ತಟ್ಟಬಲ್ಲುದು. ಎಳೆಯ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಶ್ಯಾಮಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕುಮಾರರನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇವರ ಉಪದೇಶಕ್ರಮವೂ ಅಷ್ಟೇ ಸರಲ ಮತ್ತು ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂದೂ ಯಾರಿಗೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಲವಾರು ವರ್ಷ ಕಾಲ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಈಗ ವಿಶ್ರಾಂತಜೀವನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಮಂಗಳೂರು ವಿಟ್ಲ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಕಲಾಸಕ್ತರು ಇವರ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನೋ ಮೃದಂಗವನ್ನೋ ಕಲಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಹ ಅನೇಕಮಂದಿ ಶಿಷ್ಯರು ಈಗಲೂ ಇವರ ಶಿಷ್ಯವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ, ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನ ವಿಶ್ರಾಂತ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಅವಿಶ್ರಾಂತವಾದ ಕಲಾಸೇವೆಯಿವರದು. ಒಮ್ಮೆ ಅವರೆದುರಿಗೆ ನಿಂತರೆ ತಮ್ಮ ಸಣ್ಣತನದ ಅರಿವು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಕೂಡಲೇ ಆದೀತು,ಅಂತಹ ಉದಾತ್ತ ಗಂಭೀರವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವರದು. ಸುಮಾರುಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಮೂರು ಘಂಟೆಗೆಮಾತಾಡಲು ಕುಳಿತ ನಮಗೆ ಸಮಯ ಸರಿದುದೇ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಕತ್ತಲಾಯಿತು, ದೀಪಹಾಕಿದರು, ಮತ್ತೂ ನಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು.ಸುತ್ತಲಿನ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಂದಿ ಇದನ್ನು ಕೇಳಲು ಬಂದವರು ಕದಲಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಎಂಟು ಘಂಟೆಗೆ ಎಲ್ಲ ವಿವರವನ್ನೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡೆವು. ಇನ್ನು ಹೋಗೋಣ ಎಂದರೆ ಬಿಡುವವರೇ ಭಾಗವತರು, 'ನೋಡಿ, ಈ ವರೆಗೆ ನೀವು ಹೇಳಿ

ಕಟೀಲು ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರೀ ಪ್ರಸನ್ನಾ

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು

ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಿದ 'ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಾನುಭವ ಪ್ರಕಟಣೆ

● ಕೆ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಭಟ್, ಕಟೀಲು.

ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರಾಕಾರದೊಳಗೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಿ, ಅದರ ಒಳವನ್ನೂ ಸುಳಿವನ್ನೂ ತಿಳಿದು, ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ಸಂತೃಪ್ತರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ತಾನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಿರ್ವಂಚನೆಯಿಂದ ಸತ್ಪಾತ್ರರೆನಿಸಿದ ಶಿಷ್ಯರನ್ನಾರಿಸಿ ಧಾರೆ ಎರೆದ ಉದಾರ ಗುಣ ಉಳ್ಳವರು – ಆಟ, ಕೂಟಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಹೆಸರಾಂತ ಹಳೆಯಹುಲಿ ದಿ। ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರನ್ನು ಗೌರವದಿಂದಲೇ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅವರಿದ್ದ ಕೂಟಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಾನೂ ಬೆರೆತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಂತೆಯೇ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸೌಜನ್ಯವೇ ಅವರ ಹಿರಿಮೆಯ ಹೆಗ್ಗುರುತು.

ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವನು ಭಾಗವತನೆನಿಸಲಾರನು. ನಮ್ಮ ಹಿಂದೂ ಸನಾತನ ಧರ್ಮಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ಮಹದುದ್ದೇಶವೇ ಈ ಕಲೆಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವೆಂಬುದು ಹೌದಾದರೆ ಅಂತಹ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಸತ್ಯಧರ್ಮ ಪ್ರಭೋಧಕಗಳೇ ಆದ

ದಂತೆ ನಾನು ನಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ, ಈಗ ನೀವು ನನ್ನ ಬಂದಿಗಳು-ಸಂಬಂಧಿಗಳು, ಇಲ್ಲೇ ಕಿಂಚಿತ್ ಊಟದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿಯೇ ಹೋಗಬೇಕು' ಎಂದು ಮುಗುಳುನಗೆಯ ಆಮಂತ್ರಣವಿತ್ತರು, ಭಾಗವತರು ತಾಳಬಿಟ್ಟಾಗ ನಮಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೆ ತಾಳಹಾಕುವ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತೊ ಏನೋ ಆಲಿಸಿದರೆ, ಆದರೆ ನಾನು ಈ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕೇಳಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವೆಲ್ಲಾ ಅವರಲ್ಲೇ ಸುಗ್ರಾಸಭೋಜನ (ಊಟದ ಶಾಸ್ತ್ರವಲ್ಲ) ಮಾಡಿದೆವು.ಅಂತೂ ಸುಮಾರು ರಾತ್ರಿ ಒಂಬತ್ತು ಘಂಟೆಗೆ ಅವರನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಂಡೆವು. ಅವರ ಸಂದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಒಂದು ತೀರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಿಂದ ಅನುಭವ.

' ಯದಧ್ಯಾಸಿತಮರ್ಹದ್ಭಿಸ್ತದ್ಧಿ ತೀರ್ಥಂ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ' ಎಂಬ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಾಣಿಯ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ❋

ರಾಮಾಯಣ-ಭಾರತಾದಿ ಪುರಾಣಾಂತ ರ್ಗತ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೇ ಅಪೌರುಷೇಯವೆಂದು ಆರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಹೊಣೆಗಾರನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೇ ಹೌದಾದರೆ ಅಂತಹನಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕಪ್ರಸಂಗ ಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಂಠಪಾಠವಿರಬೇಡವೇ? ಹಿಂದು ಮುಂದಣ ಪುರಾಣಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನ, ಹಾಗೂ ತಾನು ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯು ವವರನ್ನು ಕುಣಿಸುವಾಗ ಆಯಾಯ ರಸ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಅರಿವು. ಇನ್ನು ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಆಶುಕವಿತ್ವ, ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಿನ ತನಕ ಈ ಕಲಾಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಪೌರೋಹಿತ್ಯ, ಪಾತ್ರಾ ಪಾತ್ರವಿವೇಚನೆ, ಕಾಲಾಕಾಲದ ಪರಿವೆ — ಇಷ್ಟರಿಂದ ಅವಭೃಥ (ಮಂಗಲ)ದ ತನ ಕವೂ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಸುಸೂತ್ರವಾ ಗಿಸಿ ರಸಿಕ-ಕಲಾಭಿಮಾನಿ-ಕಲಾಭಿಜ್ಞರ ಮನ ಮೆಚ್ಚಿಸುವವನೇ ಭಾಗವತನು ಹೌದು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಥ್ಯದವ್ವಿರೆ ಶ್ರೀ ಮಾಂ ಬಾಡಿಯವರು ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣವಿಶೇಷ ಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಭಾಗವತರು ಹೌದು; **ಇವರನ್ನು ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದನೆಂದು ಸತ್ಕರಿ ಸುವಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇದೆ.**

ನನ್ನ ಮತ್ತು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಸಾಹಚರ್ಯದ ದಿನಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಒಡನಾಟದ ಮುಖ್ಯದಿನ ಗಳಲ್ಲಿ ದೈವಾಯತ್ತವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾ ಡಿಯವರಿಂದ ನಡೆಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿಯ **ಶ್ರೀ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆಯ** ಐದು ದಿನಗಳ ಅಭೂತಪೂರ್ವಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಾಹಸವು ಸ್ವರ್ಣಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಬರೆದಿರಿಸುವ ಪ್ರಕರ ಣವು. ಭಾಗವತರು ಶ್ರೀ ದೇವಿಯನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಮನಸಾ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದ ಅಂದಿನ ಚೌಕಿ (ಬಣ್ಣಹಾಕಿದ ಸ್ಥಳವು) ಇಂದು ಶ್ರೀ ರಾಮಮಂದಿರವಾಗಿ ರಾರಾಜಿಸುವುದೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ, ಗೌಳಿಗನೇಯ ಇಸವಿ-ಕಟೀಲು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆಡಳಿತೆ ಮೊಕ್ತೇ ಸರ ದಿ। ಶ್ರೀಧರ ಶೆಟ್ಟಿಯವರೇ ಮುಂದಾ ಳಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯಿಂದಾಡಿಸಿದ ಆಟವದು. ದಿ। ಕಲ್ಯಾಡಿ ಕೊರಗ ಶೆಟ್ಟರ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥಾ ಪಕತ್ವದ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನ ಕಾಲ - ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ 'ಪುಸ್ತಕ ಭಾಗವತ'ರು ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆಯನ್ನಾಡಿಸಲು ಒಪ್ಪದ ಕಾರಣ ಬೇರೆಯವರ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನಾರಿಸಿ ಬರಮಾಡಿಸಿ ದ್ದಾಯಿಂತು, ನಾನು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಸಮೀ ಪದಲ್ಲೇ ವಸತಿಹೂಡಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದ ವನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಗವತರು ಬಂದೊ ಡನೆಯೇ ಶ್ರೀಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಮುಂದಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಕುರಿತು ಮಾತುಕತೆಯಾಗಿ **ಶ್ರೀ ಸಪ್ತಶತಿ** ಗ್ರಂಥ ವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ (ನೋಡಿ: ಇದೇ ಗ್ರಂಥ- ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಜೀವನಸಂಬಂಧಿ ಲೇಖನ) ಐದುದಿನಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ತೂಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಸಾದವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅಂದಂ ದಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪುಣ್ಯಕಥೆ ಲೋಪವಾಗದಂತೆ ಬರೆದು, ತಾನನುಭವಿಸಿ ಸಂಜೆಗೆ ಸ್ವಾನುಭವವನ್ನೆಲ್ಲರಿಗೂ ಹಂಚಿ ಕೊಟ್ಟು ಐದುದಿನಗಳ ಈ ಮಹಾಯಜ್ಞ ವನ್ನು ಕ್ರಮದಂತೆ ನಡೆಯಿಸಿ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ 'ಅರುಣಾಸುರವಧೆ' ಎಂಬ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪೂರ್ಣಾ ಹುತಿಗೊಳಿಸಿದ ಮಹಾಯಜ್ಞಕೃತ್ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಮಹಾವ್ರತಿಯಾಗಿ ಐದು ದಿನಗಳಲ್ಲೂ

ಒಪ್ಪತ್ತೂಟ ಮಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಶ್ರೀಸನ್ನಿಧಾನದಲ್ಲೇ ಏಕಾಂತವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದು ಪದ್ಯ ರಚಿಸಿ ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯಿಂದಲೇ ದೇವಿಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ಪದ್ಯಗಳೆಂದರೆ ವೇದಮಂತ್ರಗಳ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಮಿಗಿಸಿದವುಗಳಿರಬಹುದೆಂದೇ ನನ್ನ ಊಹೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಕುಳಿತು ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಘನ ವಿದ್ವಾಂಸರನೇಕರು ಧಿಗ್ಗನೆದ್ದು ಜಯಕಾರದೊಂದಿಗೆ ತಲೆಬಾಗಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಿದ ಈ ದೃಶ್ಯವು ಮನಃಫಲಕದಿಂದ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಮಾಸುವಂತಿಲ್ಲ. **ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸುರಸನ್ನಿವೇಶವು ಹಿಂದಾಗಿಲ್ಲವಂತೆ; ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ವರೆಗೂ ಇಲ್ಲವಂತೆ**— ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಮುಂದೇನೊ ಕಲಾಮಾತೆ ಚಿಚ್ಛಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ತ. ಅಂತೂ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನಕಲೆಯ ನಾರು-ಬೇರುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದು ಅರೆದುಕುಡಿದು ಪಳಗಿದವರು - ಹಾಗೆಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದ ಕುಲಪತಿಯೂ ಆದ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸುವುದೆಂದರೆ ಸರಸ್ವತಿ ಪೂಜೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಇಂದಿನ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕ್ರಾಂತಿ (ಭ್ರಾಂತಿ) ಯುಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಕಲಾವಿದರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ವಿಮರ್ಶಕರೇ ಆದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಕಲೆ' ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವೇನು, 'ವಿದ್' ಧಾತುವಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟು ಈ ವಿಚಾರವೇ ಜನರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಾದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟಗಾಯ ಮಾಸಿದಾಗಿನ ಕಲೆಯೆ? ಶ್ರೀಸರಸ್ವತಿಯ ಹಲವಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಈ ಲಲಿತಕಲೆಯು ಗೀತ-ನೃತ್ಯ-ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ಅತ್ಯಮೋಘವೂ ಅಮೂಲ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅನುಭವಿಸಿದವನೇ ಕಲಾವಿದನು.ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದರಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನಾದರೆ ಅವನು ಕಲಾವಿದನೆನಿಸನು: ಹಾಡು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೆ 'ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡುಗಾರ', ಚೆಂಡೆ - ಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರನಾದರೆ 'ಹೆಸರಾಂತ ಮದ್ದಳೆಗಾರ'- 'ವಿದೂಷಕ' (ಹಾಸ್ಯರತ್ನ)ನಾದಾನು,'ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರರತ್ನ'ನಾದಾನು, 'ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿ'ಯಾದಾನು. ಆದರೆ 'ಕಲಾವಿದ'ನೆಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಅನರ್ಹನು.

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯಂಥವರಿಗೆ ಆ ಪದವು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಬಹುದು. ಇಂತಹ ಮಹನೀಯರ ಮೆರುಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರಪತ್ರ-ಭಿತ್ತಿಪತ್ರಗಳ ಪ್ರಚಾರವಿಲ್ಲ. ದಿನಪತ್ರಿಕೆ, ವಾರ-ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಜಾಹೀರಾತಿಲ್ಲ. ಬಾಹ್ಯಾಡಂಭರಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಳವು ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ಹಾಗಲ್ಲ: ಮೊರದಷ್ಟು ಉದ್ದಗಲದ ಪ್ರಚಾರಪತ್ರಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ವಿವರ (ಪೆಟ್ಟಿಗೆಕಟ್ಟುವವನೂ ಆ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ).

ಮೊದಲು ಯಾವುದಾದರೂ ದೇವಸ್ಥಾನ - ಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಹಬ್ಬ (ದೀಪಾವಳಿ)ಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಮೇಳಗಳು ಪತ್ತನಾಜೆ (ವೃಷಭ ಮಾಸ ೧೦)ಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಕ್ರಮ.ಈಗ ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ೧೨ತಿಂಗಳೂ ಆಟ-ಕೂಟಗಳು. ಇಂತಹ ಸಂಘದ ಸಹಾಯಾರ್ಥ.... ಪುರಭವನದಂತಹ ಒಂದು 'ಭವನ'ದಲ್ಲಿ... ಇಂತಹದಿನ... ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ೨ ಘಂ. ರಾತ್ರಿ - ೮ರ ತನಕ... ತೆಂಕು-ಬಡಗು ..... ಬಡಗು-ತೆಂಕು...... ಅರು

ಪ್ರಸಂಗಗಳ ತುಂಡು ಹೆಸರು... ೧೫೦ ಕಲಾವಿದರು ...ಈ ಪೈಕಿ ಎಷ್ಟುಮಂದಿಯ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೋ ದೇವರೇಬಲ್ಲ- ... ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಚಾರ... ದೊಡ್ಡ ವಿಷಯವೆಂದರೆ - ಪ್ರವೇಶಪತ್ರ ವಿಕ್ರಯ... ರೂ. 25-00 ಇತ್ಯಾದಿ.. ಈ ರೋಗಬಾಧೆಯು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡಿಗರಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಹಬ್ಬಿಹೋಗಿದೆ, ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಿನಿಯೋಗಿಸಲ್ಪಡಬೇಕಾದ ಈ ಕಲೆಯು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಕುಲಗೆಟ್ಟುಹೋಯಿತು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಾರಂಭಗಳು...

ಹೀಗಾಗಬಾರದು, ಇದು ನಮ್ಮ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ-ಕಲೆಗಳಿಗೆಸಗುವ ಅಪಚಾರವು, ಬರೇ 'ಪುಸ್ತಕಭಾಗವತ'ನಾದರೆ ಹೆಂಡತಿಗೊಬ್ಬ ಗಂಡನೆಂಬಂತೆ ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಿದ್ದು ವೇಷದವರು ಹೇಳಿದಷ್ಟನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ರಂಗಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲದ ಭಾಗವತನಿದ್ದಷ್ಟು ಕಾಲವೂ ಈ ಕಲೆಯ ಕೊಲೆಯು ತೊಳೆದುಹೋಗದು. ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತನಿದ್ದು ಅವನು ಹಾಕಿಟ್ಟ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೇ ಕಲಾರಾಧಕರೆಲ್ಲರೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹಿತ-ಮಿತ-ಭಾವಗರ್ಭಿತಭಾಷಣ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದವನ್ನು ಅಂದಿನ ಕಥಾಲೋಕಕ್ಕೊಯ್ದಾಗಲೇ ಸಮ್ಯಗ್ಯಕ್ಷಗಾನಕಲೆಯ ಉಳಿವು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥಭಾಗವತನಿಂದ ಮಿಕ್ಕಿದ ಕೇಂದ್ರೀಯಾಂಶವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಾಗಾಲಾಪನೆಮಾಡುವುದು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲ. ಮಂಗಳೂರು ಬಾನುಲಿಮುಖದಿಂದ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಸಾಕು... ಮರುದಿನವೇ ಆ ಪಾಪಕ್ಷಯಕ್ಕೆ ಸಮುದ್ರಸ್ನಾನ ಮಾಡಬೇಕು, ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೊಳಚೆಯ ಗುಂಡಿಗೆ ನೂಕಿ ತಾಳ-ಲಯಗಳು 'ಮಹಾಲಯ'ವಾಗುವ ಶ್ರುತಿರಹಿತ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯು ಬೇಕೇ? ಇದೆಲ್ಲಾ ನವೀಕರಣವೇ? ಇಂತಹ ಪರಿಷ್ಕರಣದಿಂದ ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೆ ದುರ್ಗತಿಬಾರದಿರದು. ದಿ। ಬಲಿಪರು, ಮಾಂಬಾಡಿ, ಅಗರಿಯವರಂತಹ ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತರು ಮುಂಬರಲಿ...

ಇಂದು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರದ ಕಲಾಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮಾಯವಾಗಿ ಭಾಗವತನ ದಿಗ್ದರ್ಶನ-ಹತೋಟಿಯಲ್ಲೇ ರಂಗತಂತ್ರವು ಸುಖಮಯವಾಗಿ ಕಲೆಯು ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಲಿಯುವಂತಾಗಲೆಂದು ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಂಬೆಯನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಹಾನ್ ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿ

● ಕಡತೋಕಾ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗ್ವತ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ-ಮುಮ್ಮೇಳಗಳು ಪ್ರಧಾನಾಂಗ ಗಳು, ಹಾಸ್ಯ, ಸ್ತ್ರೀ, ಪುರುಷ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮುಮ್ಮೇಳವಾದರೆ, ಭಾಗವತ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆಯವರು ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೇ ಪ್ರಮುಖ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೂ ಹೌದೂ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಫಲತೆಯು ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಗಾರ ಭಾಗವತ (ಸಮರ್ಥ ಹಾಡುಗಾರ). ಭಾಗವತ ಆಟ ದುದ್ದಕ್ಕೂ ಜಾಗೃತನಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು, ಆತ ಅಸಮರ್ಥನಾದರೆ ಆಟ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ, ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಗವತನ ಸ್ಥಾನ - ಮಾನ ಹಿರಿದು.

ಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಭಾಗವತಾದಿ ಪುರಾಣಗಳ ಅನುಭವ, ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಾಯಿಪಾಠ, ಅರ್ಥಜ್ಞಾನ- ಇವು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅರ್ಹತೆಗಳು, ರಾಗ ಜ್ಞಾನ, ತಾಳ-ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಜ್ಞತೆಯುಂತೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಇಂಥ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳ ಭಾಗವತರು ವಿರಳ. ಇಂಥವರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಗುರು ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅಗ್ರಮಾನ್ಯರು- ಸಾರ್ಥಕ ಸೂತ್ರಧಾರ- ಹೆಸರಾಂತ ಹಾಡುಗಾರ - ಬಹಾದ್ದೂರ್ ಭಾಗವತ-ಸುದೀರ್ಘಕಾಲ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಹಿರಿಯ ಪೂಜ್ಯರು.

ಉನ್ನತೋನ್ನತಪಾಂಡಿತ್ಯವುಳ್ಳವರಿಗೂ ಉಪದೇಶಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು, ನನ್ನ ಅಲ್ಪಕಾಲ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದಾಗ ನಾನು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ತಲೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ, ಶೀಘ್ರ ಮನಂಬುಗುವಂತೆ, ಕಲಿಸಬಲ್ಲ ಅಪೂರ್ವ ಗುರುತ್ವ-ಅನ್ಯನ ಸಾಧಾರಣ ಆಚಾರ್ಯತ್ವ-ಅನುಪಮ ಉಪದೇಶತಂತ್ರ - ಇವರ ಗೌರವಾರ್ಹ ಗುಣಗಳೂ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿದ್ದು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿ-ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ, ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು, ತಿಳಿಯಾಗಿ ಕಲಿಸುವ ಸಹೃದಯತೆ ಇವರ ವಿಶೇಷ ಚಾತುರ್ಯ- ಗರಿಮೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ;ಚೆಂಡೆ- ಮದ್ದಳೆವಾದನಗಳಲ್ಲೂ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರಾದ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣತರೂ ಸ್ಪಷ್ಟಚಿತ್ರಣ-ಸ್ವಚ್ಛ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತೆ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಡುವಂಥ ಕಲೆ ಸಹಾ ಇವರಿಗೆ ಕರಗತ. ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯ - ಪ್ರಶಿಷ್ಯರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬೃಹತ್ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ ಮಾಂಬಾಡಿಯರು "ಮಹಾನ್ ಗುರು" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ನಾನು ಅತ್ಯಂತ ಸಂತೋಷ ಪಡುತ್ತೇನೆ.

ಇಂಥವರ ಸನ್ಮಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ, ಶಿಷ್ಯರ ಹೊಣೆ. ಮಹಾನ್ ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರ ಆಶೀರ್ವಾದ ಹಸ್ತ ನನ್ನ ಕಲಾಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರ ರಕ್ಷೆಯಾಗಲಿ! ಭಗವಂತ ಇವರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಾಳಿಸಲಿ!

ಅಕ್ಷರಾರ್ಥಿಗೆ ಯಕ್ಷಗುರು ಸಾನಿಧ್ಯ

● ಪಟ್ಲ ಕುಞ್ಞಣ್ಣ ಶೆಟ್ಟಿ.

1946ರ ಮೇ ತಿಂಗಳ ಕೊನೆಯ ವಾರದ ಒಂದು ಶುಭ ದಿನ. ನಾನಾಗ ಏಳರ ಹರೆಯದ ಬಾಲಕ. ಮಾತೆಯ ಮವಂತೆಯ ಮೇರೆಯ ಒಳಗೇ ಮೊದ್ದಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದೆ. ಹೊರ ಪರಿಸರದ ಅರಿವು ಇತ್ತಿಲ್ಲವೋ ಏನೋ. ಬೆಳಗ್ಗೆ ಹೊತ್ತು ಮಾರೆತ್ತರ ಏರುವುದರೊಳಗೇ ನನ್ನ ತಾಯಿ ನನ್ನನ್ನು ಮೀಯಿಸಿ ಅಂಗಿ-ಚಡ್ಡಿ ತೊಡಿಸಿ ಅಣಿಗೊಳಿಸಿ ಆಗಿತ್ತು.

ನನ್ನ ತಂದೆಯವರು ತನ್ನ ಹೆಗಲು ವಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೇರಳತೆಯಷ್ಟು ಬೆಳ್ತಿಗೆ ಅಕ್ಕಿಯನ್ನೂ ಒಂದು ಸುಲಿದ ತೆಂಗಿನ ಕಾಯಿಯನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೆಗಲಿಗೇರಿಸಿ, ಅಂಜುಕುಳಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದ ನನ್ನನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂಗಳ ಇಳಿದರು. ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಟಿರುವುದೆಂದು ನನಗಿನ್ನೂ ಹೊಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ.

ಬಯಲನ್ನು ಹಾದು ಹೋದಾಗ ಕೊನೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಅಡಿಕೆ ತೋಟ. ತೋಟದ ಒತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಂಚುಛಾವಣಿಯ ಮನೆ. ಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ನಾವು ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬರಲು ಅಣಿಯಾಗಿ ಹೊರಟಿರುವುದೆಂದು ನನಗೆ ಭಾಸವಾಗಿತ್ತು. ಒಳಹೊಕ್ಕು ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿಂತಾಗ ನನಗಿಂತಲೂ ಎಳೆ ಹರೆಯದ ಮಕ್ಕಳು ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಆಡುತ್ತಾ ಇದ್ದನೆನೆಪು ಈಗಲೂ, ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು - "ಚರಣಾಬ್ಜದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಥ... ಇರಬೇಕು. ಅದು ಕೂಡಾ ತೊದಲು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮನ್ನು ಕಂಡೊಡನೆ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ನಿಂತಿತು. ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕ (ಹುಟ್ಟುಡುಗೆಯಲ್ಲಿ) ಒಳಗೋಡಿ ನಾವು ಬಂದುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದಾಗಿ, ಒಳಗೆ ಏನೋ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ (ಪೂಜಾಕಾರ್ಯವೇ ಇರಬೇಕು) ಪೂಜ್ಯರೊಬ್ಬರು ಹೊರಟು ಬರುವುದನ್ನು ಕಂಡೆ. ನನ್ನ ತಂದೆಯವರು ಕರಜೋಡಿಸಿ ವಂದಿಸಿದಾಗ, ನಾನು ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗದೆ "ಪಿಳಿ ಪಿಳಿ" ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಹಣೆ ತುಂಬ ಗಂಧದ ನಾಮ ಬಳಿದು, ಮಧ್ಯೆ ಕುಂಕುಮದ ತಿಲಕವಿಟ್ಟು ಮಡಿಯುಟ್ಟಿದ್ದ ಆ ತೇಜಸ್ವಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನನ್ನ ಎಳೆ ಹೃದಯ "ಢವ ಢವ" ಗುಡುತ್ತಿತ್ತು.

ನಮ್ಮನ್ನು ಕಂಡೊಡನೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಂತೆ "ಆಸರಿ"ಗೆ ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ನಾವು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಉದ್ದೇಶ ಅವರಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ನನಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಯಿತು. ಒಳಗಿನಿಂದ ಒಂದು ಕಂಚಿನ ಹರಿವಾಣ ಬಂತು. ನಾವು ಕೊಂಡೊಯ್ದ ಅಕ್ಕಿ ಕಾಯಿಯನ್ನೂ ಜೊತೆಗೆ ಅಡಿಕೆ, ವೀಳೆಯ, ಮತ್ತು ಒಂದು ಹಣವನ್ನೂ ಹರಿವಾಣದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ, ವಿಘ್ನೇಶನನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿದ ಬಳಿಕ ನನ್ನೆಡೆಗೆ ನೋಡಿದರು. ಅರಸಿನದ ಕೊಂಬೊಂದನ್ನು ನನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲು ನೀಡಿದರು. ನಾನು ಅವರೆಂದಂತೆ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಾಗ ನನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮುಷ್ಟಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು, "ನಾನು ಹೇಳಿದಂತೆ

ಹೇಳು” ಎಂದರು. ಶ್ರೀ ಗಣಾಧಿಪತಯೇ ನಮಃ...” ಎನ್ನುತ್ತಾ ಅಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಅರಸಿನದ ಕೊಂಬಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಸಿದರು. ನಾನು ಏನು ಹೇಳಿದೆನೆಂಬುದು ನನಗೇ ನೆನಪಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ನನ್ನ ಕೈಯನ್ನು ಅರಸಿನದ ಕೊಂಬಿನೊಂದಿಗೆ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದುದಂತೂ ಸತ್ಯ ಎಂಬುದು ಇಂದಿಗೂ ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಗೆ ಶುಭಾರಂಭ ಹೀಗಾಯಿತು. ಈ ಮೂಲ ಪಾಠದ ಆರಂಭಗೈದು ನನ್ನನ್ನು ಹರಸಿದ ನನ್ನ ಮೊದಲ ಗುರುವೇ ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು.



ತಾಂತ್ರಿಕತೆ–ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂಚನೆಗಳು

ಮತ್ತು

ವ್ಯಾಪ್ತಿ

i ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಂತ್ರಿಕ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ

ಲೇಖಕರು: ● ಮೊಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ.

ಪರಿಷ್ಕರ್ತರು— ಟಿ. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ.

ಹಿನ್ನಲೆ: ಪೌರಾಣಿಕ

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿರುವ ಜನ ಪ್ರಿಯ ಕಲೆ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ— ತ್ರಿಪುರರೆಂಬ ಲೋಕಕಂಟಕರಾದ ರಾಕ್ಷಸರಿದ್ದರು. ಅವರನ್ನು ಈಶ್ವರನು ಸಂಹಾರಮಾಡಿದನು. ಆವನ ಪ್ರಬಲವಾದ ರೋಷವಿನ್ನೂ ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಶಿವನ ಮಿತ್ರನೂ ಅವಕಾವತಿಯ ಒಡೆಯನೂ ಆದ ಕುಬೇರನು ಶಿವನ ಮಹಾಕೋಪವನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಲು ಯೋಚಿಸಿದನು, ಕುಬೇರನ ಆಶ್ರಿತರಾದ, ನಡುಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಕ್ಷರಾಗಿ ರಾರಾಜಿಸುವ ಯಕ್ಷರು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆಉದ್ಯುಕ್ತರಾದರು ಅವರು ತಮ್ಮ ಮುಖಗಳಿಗೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಿದು ವೇಷಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಡಿದ ನಾಟ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು ಯಕ್ಷಗಾನವೆನಿಸಿತು.

ಈ ನಾಟ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ,ಚಂದ್ರಶೇಖರನಾದ ಪರಮೇಶ್ವರನು ಸಂತುಷ್ಟನಾದನು; ಕೋಪವನ್ನುಳಿದು ಯಕ್ಷ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣಾಶೀರ್ವಾದಗಳನ್ನು ಕರುಣಿಸಿದನು. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿ ನೀತಿ-ಧರ್ಮ ಕೆಟ್ಟು ಅನಾಗರಿಕರಾಗುವ ಮಾನವರಿಗೆ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸವಿಯನ್ನುಣಿಸುವಂತೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದನು. ಭಗವದ್ಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತಾ ಆಚಂದ್ರಾರ್ಕವಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಗಳಿಸುತ್ತಿರಲೆಂದು ವರಪ್ರದಾನವನ್ನು ಮಾಡಿದನು— ಎಂಬೀ ಸಂಗತಿ ಸ್ಕಾಂದ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಧ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ ಹೀಗೆದೆ—

ಅಂಧಕಾಸುರನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದ ಅನಂತರ ಹರ ಪಾರ್ವತಿಯರು ಆನಂದೋತ್ಸವದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವ-ನೃತ್ಯಪಾಡಿದರು. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರು, ಗಂಧರ್ವರು, ಕಿನ್ನರರು, ಕಿಂಪುರುಷರು, ನಂದಿ-ಭೃಂಗಿ ಮುಂತಾದ ಗಣಗಳು, ತುಂಬುರು ನಾರದರೇ ಮೊದಲಾದ ಶಿವ ಭಕ್ತರು ರಾಗಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತ, ಮೃದಂಗವನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತ ನಾನಾ ವಿಧವಾಗಿ ಕೋಲಾಹಲದಿಂದ ನಾಟ್ಯವಾಡುತ್ತ

ಶಿವನನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರು ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಕಲೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಯಿತು. ಗಂಧರ್ವರು ಹಾಡಿದ್ದು 'ಗಾಂಧರ್ವಗಾನ' ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂತು.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಭರತಾಗಮವೇ (ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ಮಹೇಂದ್ರನೇ ಮೊದಲಾದ ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು "ನಮಗೆ ಶ್ರವ್ಯವೂ ದೃಶ್ಯವೂ ಆಗಿರುವ ಕ್ರೀಡನೀಯಕವು (ಅಂದರೆ, ಆಟ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟ) ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣದವರಿಗೂ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗುವ ಐದನೆಯ ವೇದವೆನಿಸುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸು" ಎಂದು ಬೇಡಿಕೊಂಡರು. ಬ್ರಹ್ಮನು ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಯೋಚಿಸಿದನು- "ನಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಈ ಪಂಚಮ ವೇದವು ಧರ್ಮ-ಅರ್ಥಸಾಧಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ಯಶಸ್ಕರವಾಗಬೇಕು. ಜನರಿಗೆ ಉಪದೇಶವಾಗಿರಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥಗಳ ಸಾರಸಂಗ್ರಹವಾಗಿರಬೇಕು. ವಿದ್ಯೆಗಳ (ಕಲೆಗಳ) ಆಗರವಾಗಿರಬೇಕು. ಇತಿಹಾಸ (ಪುರಾಣ) ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳದಾಗಿರಬೇಕು"- ಹೀಗೆ ಯೋಚಿಸಿ ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಾಠ್ಯ(ಸಾಹಿತ್ಯ)ವನ್ನೂ ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಗೀತ(ಗಾನ)ವನ್ನೂ ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಅಥರ್ವವೇದದಿಂದ ರಸಗಳನ್ನೂ ಆರಿಸಿ ಈ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ. "ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಮೆರೆಸುವಂತೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ವಹಿಸು" ಎಂದು ಇಂದ್ರನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದನು. ದೇವತೆಗಳು ಇದನ್ನು ತಿಳಿದು, ಮೆರೆಸಲು ಶಕ್ತರಾಗದುದರಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮನು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಭರತಮುನಿಗೆ ಉಪದೇಶಿಸಿದನು. ಹೀಗೆ ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಭರತನು ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮನ ಅಪ್ಪಣೆಯಂತೆ ಜನರ ಉಪಯೋಗ ನೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟನು-ಎಂದು ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ (ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಅಧ್ಯಾಯ ೧).

ಹೀಗೆ ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ಭರತ ಮುನಿಯು ಈ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಹಾಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳನ್ನು, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳನ್ನು, ತಾಳಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು, ಲೋಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಚಾರಗೊಳಿಸಿದನು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ರಚಿಸಿ, ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಅರಮನೆಯ ಎದುರಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ರಚಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತ ಬಂದನು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ-

ಪಂಚಹಸ್ತೇನ ವಿಸ್ತೀರ್ಣಂ ದಶಹಸ್ತೇನ
ಉನ್ನತಂ।
ಅರ್ಧಚಂದ್ರ ಪ್ರಮಾಣೇನ ತಿಷ್ಠತೇ
ರಂಗಮಂಟಪಂ॥

ಇಂತಹ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಡಿದ ಆಟಗಳಿಂದ ಶ್ರೋತೃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತುಂಬಾ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಈ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಟಗಳನ್ನಾಡಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ:

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎಂಬೆರಡು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಈ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣ, ವೇಷಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ವಿಶೇಷ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ ತಂದು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದನು ಕಣ್ವಪುರದ(ಕುಂಬಳೆಯ) ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪಾತಾಳಿಯಾಗಿ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕ ಸೇವೆಗೈಯುತ್ತಿದ್ದನು. ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತಾ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇವನಿಗಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟೇಚ್ಛೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿ ಮದವೂರು (ಮದೂರು) ಮಹಾಗಣಪತಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಪ್ಪಕಜ್ಜಾಯ, ಪಂಚಕಜ್ಜಾಯ, ಮುಂತಾದ ಹರಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಮಾತೆಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ನಿರ್ವಿಘ್ನತೆಯನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸು ಮತೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದನು. ಆಗ ನಾಟೀರಾಗದಲ್ಲಿ ಝಂಪೆ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿದನು.

ಮುದದಿಂದ ನಿನ್ನ ಕೊಂಡಾಡುವೆನಾ ನನವರತ
ಮುದವೂರ ವಿಘ್ನೇಶ ದೇವ ಜಗದೀಶ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥

ಪಲ್ಲವಿಯಾದನಂತರ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಈ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯ ಒಳ್ಳೆಯ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಕಾರಣಿಕೆಯುಳ್ಳದಾಗಿದೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಯ ರೂಪದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವನ್ನಲ್ಲದೆ, ಹಲವು ಉತ್ತಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಯಣ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿಸಂಹಾರ, ಉಂಗುರ ಸಂಧಿ(ಚೂಡಾಮಣಿ), ಸೇತುಬಂಧನ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗ, ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ-ಎಂಬಿವನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಐರಾವತ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಚರಿತ್ರೆಗಳು ಇದೇ ಕವಿಯ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇವನನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ'ನಾಡೋಜ'ನೆಂದು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕೇರಳ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಕಂಡುಬಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ತೆಂಕಂತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಬರೆದ ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಲಯಾಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಮೂಲ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಬಾಲಕೇರಳವರ್ಮನೆಂಬ ಕೊಟ್ಟಾರಕ ಮಹಾರಾಜನಿಂದ ವಿರಚಿತವಾದ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಈ ಮೊದಲೇ ಆಧಾರ ಪೂರ್ವಕ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕಣ್ವಪುರದಲ್ಲಿ ಹತ್ತುಜನರನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಒಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನುರಿತ ಶಿಕ್ಷಕರಿಂದ ಹಾವ, ಭಾವ, ನಾಟ್ಯಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಮಂದಿಗೆ ಕಲಿಸಿ, ಸ್ವತಃ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನೂ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೇಳ ಕಟ್ಟಿ

ಕೊಂಡು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಾರಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಊರು ಪರವೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಾ ಆಟಗಳನ್ನಾಡಿ ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದನು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗ ಪದಗಳು ಅರ್ಥ-ಭಾವ-ರಸಗಳಿಂದ ಮೇಲು ಮಟ್ಟದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುಟುಂಬದವರು ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕಿನ ಬದಿಯಡ್ಕದ ಸಮೀಪ ನಾರಂಪಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಯುತ ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯನವರು ಹಾಗೂ ಅವರ ಬಳಗವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಸೇವೆಯನ್ನೇ ಜೀವನದುಸಿರಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ನನ್ನ ಅನುಭವದ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದರ, ಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಗಳ ಹಾಗೂ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಅವಗಾಹನೆಗಾಗಿ, ಇದೀಗ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ—

ಭಾಗವತರ ಲಕ್ಷಣಗಳು:

ಈ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನು ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತೆ ಜೀವಿಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಇದು ಆತನಿಗೊಂದು ವಿನೋದ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕಲೆಗೆ ಭಾಗವತನೇ ಸೂತ್ರಧಾರಿ. "ಭಗವದ್ಭಕ್ತ ಇತಿ ಭಾಗವತಃ" ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಭಾಗವತನು ದೇವರ ಭಕ್ತನಾಗಿ ದೈವಿಕಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವನಾಗಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆ ಬಲ್ಲವನಾಗಿ, ನವರಸಗಳಿಗೊಪ್ಪುವ ಹಾವಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಭಾಗವತಾದಿ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಪಠನಮಾಡಿದವನಿರಬೇಕು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು (ಗಾನಕಲೆಯನ್ನು) ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಮಧುರಕಂಠವು ಭಾಗವತನಿಗೆ ಅತಿಮುಖ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಭಾವನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲವನಾಗಿರಬೇಕು. ಪದಗಳನ್ನು ಒಂದನೆ, ಎರಡನೆ, ಮೂರನೆ ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕನೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಾಡಲು ಸಮರ್ಥನಿರಬೇಕು.

ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾತೃಸಮಾನ. ಲಯವು ಪಿತೃಸಮಾನ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಲು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಬತ್ತೀಸ (ಮೂವತ್ತೆರಡು) ರಾಗಗಳನ್ನಾದರೂ ಭಾಗವತನು ಕಲಿತಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜನಕರಾಗಗಳೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ; ಜನ್ಯರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಕಡಿಮೆ. ನಾಟಿ, ಭೈರವಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ನೀಲಾಂಬರಿ, ತೋಡಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ನವರೋಜು, ಸುರುಟಿ, ಕೇತಾರಗೌಳ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಶಹನ, ಕೇದಾರ, ಸಾವೇರಿ, ಆರಭಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ, ಘಂಟಾರವ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಯದುಕುಲ ಕಾಂಭೋಜಿ, ಮಾರವಿ, ಮೋಹನ-ಮುಂತಾದವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಮುಖ್ಯರಾಗಗಳು. ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನು ಭಾವನಾಪೂರ್ವಕ ಒಂದರಿಂದ ನಾಲ್ಕನೆ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಹಾಡಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರಬೇಕು.

ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ವಿಧಾನ:

ಪದ್ಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಚರಣಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ? ಹಾಡಲು ಉಪಕ್ರಮಿಸುವಾಗ ಮೊದಲು ಒಂದು ಚರಣದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿ, ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಮೃದಂಗದವನಿಗೆ ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮದಂತೆ ಬಾರಿಸಲು ಭಾಗವತನು ಜಾಗಟೆಯೆತ್ತಿ ತಾಳಹಾಕುತ್ತಿರಬೇಕು. ಭಾಗವತನು ಎರಡು ನಿಮಿಷ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಅಷ್ಟೇ ನಿಮಿಷಗಳ ವರೆಗೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರನು ತಾಳಕ್ಕನುಸರಿಸಿಯೂ ಪದ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕನುಸರಿಸಿಯೂ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಅನಂತರ ಭಾಗವತನು ಪೂರ್ಣಪದ್ಯವನ್ನು ಭಾವನಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಎಳೆಯಬಾರದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳ ಯತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ, (ಅರ್ಥಕ್ಕನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು) ರಾಗಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು, ಉದಾ: ಯತಿ ಅಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅಕಾರದಲ್ಲೇ ರಾಗವಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಇಕಾರ, ಉಕಾರ, ಎಕಾರ, ಒಕಾರಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಿರಬೇಕು. ಹಾಡುವ ಪದ್ಯ ಯಾವ ರಸದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ, ಮತ್ತು ಅದು ಪಂಡಿತರಿಂದ ಪಾಮರರ ವರೆಗೆ ಸಭಿಕರಿಗೆಲ್ಲ ವೇದ್ಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾದ ರಾಗಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಗಗಳ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣ ಸ್ವರಗಳು ಗಾಂಧರ್ವಗಾನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಎರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಗಾಂಧರ್ವಗಾನದಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಲ್ಲ. ರಾಗಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಗಿಡ್ಡವಾಗಿರಬೇಕು; ಪುರುಷತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ರಾಗಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕೊಟ್ಟು ಉದ್ದುದ್ದವಾಗಿ ಹಾಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೊಲೆಗೈದಂತೆ ಆದೀತು.

ಭಾಗವತನು ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನಾದರೂ ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಪದಹೇಳುವುದು ಸರಿಯೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದುವೇಳೆ ಪ್ರಸಂಗಬಾಯಿಗೆ ಬಾರದಿದ್ದರೆ, ಅಂದಿನ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪದ್ಯಹೇಳಿ, ಆಟವನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರುಗಳ ರೂಢಿಯೇ ಹಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಸಂಗ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ೨೫೦ರಿಂದ ೩೦೦ವರೆಗೆ ಪದ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತನು ರಾತ್ರಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಘಂಟೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆಯಾದ ನಂತರ, ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪದ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕೂ ತಕ್ಕಂತಿರುವ ರಾಗದಿಂದ ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಬೆಳಗಿನ ಆರು ಘಂಟೆಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಮೋಹನ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿ. ರಾಗದೊಂದಿಗೆ ರಸ ತುಂಬಿದ್ದರೇನೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಕುಣಿದು, ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ಮಾತಾಡಿ, ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆ

ಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆ: 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ' (ಗೆರಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಯ್ಯಕೃತ-ಕಾಲ 1850) ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು ಕರ್ಣನನ್ನು ಜರೆದು ಮಾತಾಡುವ ಅರ್ಥದ ಪದ್ಯವಿದು-

ರಾಗ ಭೈರವಿ, ಏಕತಾಳ ॥

ಎಲವೋ ಸೂತನ ಮಗನೇ । ನೀ ।
ಕಲಹದೊಳತಿ ಸಹಸಿಗನೇ॥
ತಲೆಯನು ನೀಗಲಿಕಹುದೋ। ಮೇಣ್
ಮಲೆತರೆ ಕಾಣಲು ಬಹುದೋ॥೧॥

ಭಾಗವತನು ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹುರುಪು ಬಂದು, ವೀರರಸದ ರೀತಿಯಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಅಬ್ಬರದ ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಚೆಂಡೆಗಾರನು ಚೆಂಡೆಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ ಇದರಿಂದ ವೀರರಸದ ಪ್ರಚೋದನೆ ದ್ವಿಗುಣಿತವಾಗುವುದು. ಆಗ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ತಾವೇ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರೆಂಬಂತೆ ಭಾವೋದ್ರಿಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ವೀರ - ರೌದ್ರರಸಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ಕುಣಿದುಕೊಂಡು, ಅರ್ಜುನ ವೇಷಧಾರಿಯು ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥರೂಪದಲ್ಲಿ ರೋಷದಿಂದ ಸಂವಾದ ನಡೆಸಬೇಕು, ಅರ್ಜುನನ ಮಾತು ನಿಂತೊಡನೆ ಕರ್ಣನ ಸರದಿ ಬರುತ್ತದೆ—

ಬಿಡು ಬಿಡು ಸಾಕೆಲೊ ಪಾರ್ಥ। ನೀ
ಪೊಡವಿಯೊಳಧಿಕ ಸಮರ್ಥ
ಕಡುಗಲಿಯೆಂಬಬ್ಬರವು। ಎ।
ನ್ನೊಡನದು ಸಲ್ಲದು ರವವು॥

ಹಿಂದಿನಂತೆಯೇ ವೀರರಸದಿಂದ ಭಾಗವತನ ಹಾಡುವಿಕೆ, ಚೆಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಳ ವಾದನದಿಂದ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಆವೇಶವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆತನು ತಾನೇ ಕರ್ಣನೆಂಬಂತೆ, ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ದಿಟ್ಟತನವನ್ನು ಕುಣಿತದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಮೂಲ ಕಾರಣನು ಭಾಗವತನೇ ಸರಿ.

ಭಾಗವತನು ಶೋಕರಸದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ, ಹಿಂದಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನೇ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದುಂಟು. ಆಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕೂಡಾ ಆವೇಶಗೊಂಡು ಹಾವ, ಭಾವಗಳಿಂದಲೂ ಮಾತಿನಿಂದಲೂ ಶೋಕಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದಾಗ, ಸಭಿಕರು ಕೂಡಾ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಮರೆತು ಕಣ್ಣೀರ್ಗರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಮೆಯಿರುವುದೇ ಈ ಬಗೆಯ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ.

ಇತರ ವಿಷಯಗಳು:

ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತವರು ಕೇವಲ ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇತರರೆಲ್ಲ ಅನುಕರಣೆಯ ಭಾಗವತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೆಂಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸ್ಥಾನ ಮುಂದೆಯೂ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಬರಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಸಲ್ಲದು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದು ಪರಿಪಕ್ವಗೊಂಡು, ಕಲಾಸೇವೆ ಗೈದರೆ ಮಾತ್ರವೆ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು; ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೀರ್ತಿಯೂ ಲಭ್ಯವಾದೀತು.

ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಅರ್ಥ ಹೇಳು ವಾಗ ಭಾಗವತನುಹಾಡಲಿರುವ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಚರಣವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವೇಷಧಾರಿ ಒಂದನೆಯ ಚರಣವನ್ನು ಹಾಡಿ, ಉಳಿದ ಚರಣಗಳನ್ನುಭಾಗವತನುಹಾಡುವ ಯಾವುದೋ ಹಳೆಯ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರಿಂದ ರಸಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಣಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನುರಸಭಾವ-ತಾಳಗತಿಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆಹಾಡಲು ಭಾಗವತನಿಗೆ ಗೊತ್ತು.ಒಂದನೆ ಚರಣವನ್ನು ವೇಷಧಾರಿ ಹಾಡಿತೋರಿಸಿದರೆ, ಭಾಗವತನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಳಂಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನು ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಅಡಿಯಾಳಾದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಚರಣವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ನಿಷಿದ್ಧ. ಆದರೆ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ.

ಹಳೆಯಭಾಗವತರ ಪದ್ಧತಿ:

ಭಾಗವತನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಕೂಡಿ,ಹಣೆಗೆ ತಿಲಕವಿಟ್ಟು ಕೆಂಪುಬಣ್ಣದ ಜರಿರುಮಾಲನ್ನು ಸುತ್ತಲೇಬೇಕೆಂಬ ರೂಢಿ ಹಿಂದೆ ಇತ್ತು. ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲು, ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಗಣಪತಿ ಪೂಜೆಗೆ ಭಾಗವತನೇ ಜಾಗಟೆ ಹಿಡಿದು 'ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೇ' ಎಂಬ ಗಣಪತಿಸ್ತುತಿಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿದನಂತರ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳು ಆಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ದೀವಟಿಗೆಯ ಬೆಳಕಿನೊಂದಿಗೆ, ಎರಡು ಕೋಡಂಗಿ ವೇಷಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ಭಾಗವತನೊಂದಿಗೆ ಆವನ ಸಹಾಯಕನಾದ ಸಂಗೀತಗಾರನು ಸಣ್ಣದಾದ ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಭಾಗವತನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗವೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಾರರೂ ಒಟ್ಟಿಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವತನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಬಂದು, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ನಾಟರಾಗದಲ್ಲಿ ಝಂಪೆತಾಳದ 'ಮುದದಿಂದ ನಿನ್ನ ಕೊಂಡಾಡುವೆನು' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದನು,ಆ ಮೇಲೆ,'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ವನ್ನು ಭಾಗವತನೇ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದ್ದಿತು.ಕೋಡಂಗಿ ವೇಷಗಳನಂತರ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಾಲಗೋಪಾಲ ವೇಷಗಳು, ಷಣ್ಮುಖನ ವೇಷ, ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ವೇಷ, ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ-ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕುಣಿಸಿ ಆದ ಮೇಲೆ ಪೀಠಿಕಾಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕ್ರಮ. ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾಸಾರವನ್ನು ಭಾಗವತನು ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಇದ್ದುವು.

ಅನಂತರ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ತೆರೆಕ್ಲಾಸುಗಳನ್ನು ಕುಣಿಯಬೇಕು. ತೆರೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನು ಹಾಡುವಾಗ, ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಪದ್ಯವನ್ನು ಭಾಗವತನು ಹಾಡಿದೊಡನೆ, ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ಚಕ್ರತಾಳಬಾರಿಸುತ್ತಾ ಹಾಡಿ ರಾಗವೆಳೆಯುವುದು ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ಇದ್ದ ಕರ್ತವ್ಯ. ಪ್ರಸಂಗಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನು ಹಾಡುವಾಗಲೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ರಾಗವೆಳೆಯಲು ಸಂಗೀತಗಾರನು ಸಿದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಇಂಥವನನ್ನೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಗಾರ'ನೆಂದು ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಭಾಗವತನು ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಕಡೆಗೆ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಮಂಗಳಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿದಲ್ಲಿಗೆ ಬಯಲಾಟ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು.

ಹಿಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿಗಳು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ತಾಳಗಳನ್ನೂ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವತರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೀತಿಯಿಂದ (ಅವುಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ) ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಉದ್ದುದ್ದವಾಗಿ ರಾಗವೆಳೆಯದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಕಲಾ - ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಸಕಲ ಚರಾಚರ ವಸ್ತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ - ಸ್ಥಿತಿ-ಲಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಭೂತವಾದ ವಿಶ್ವಚೇತನದ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಅದರ ಮಹಿಮೆಯನ್ನೇ ವಿಧವಿಧಗಳಿಂದ ಕೊಂಡಾಡುವ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮಹಾನ್ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕಲೆಯೆಂಬದನ್ನು ಶ್ರೋತೃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮದ್ದಳೆಗಾರನ ಲಕ್ಷಣಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಮೊದಲನೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿ ಭಾಗವತನಾದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೇ ಮದ್ದಳೆಗಾರನು. ಭಾಗವತನು ಹಾಡುವ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ, ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವನು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವನು. ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷವು ಕುಣಿಯುವ ಗುಬ್ಬಿನಾಟ್ಯ, ಗುತ್ತಿಕಾಲು ನಾಟ್ಯ, ಜಾರುಗುಪ್ಪೆ, ಸಲಾಂ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶ್ರಮದ ನಾಟ್ಯಗಳಿವೆ. ಈ ನಾಟ್ಯಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವನು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವನು. ಅದಾದನಂತರ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮದಂತೆ ರಸವತ್ತಾಗಿ ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವನು. ಆಗ ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರನು (ಮೇಳದ ಮುಖ್ಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರನು ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವಾಗ, ವಾದನಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಏತ ಕೊಡುವವನು) ಕ್ರಮದಂತೆ ಎಡಪೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕು. ಪೀಠಿಕಾ ಪದ್ಯವನ್ನು ಭಾಗವತನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಹಾಡುವಾಗ, ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವುದು ಕ್ರಮ. ಆಗ ಹಲವಾರು ವಿಧದ ತೆರೆಪರೆಪ್ಪಾಟುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾವಣನ ತೆರೆಪರೆಪ್ಪಾಟು, ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣವೇಷಗಳ ತೆರೆಪರೆಪ್ಪಾಟು, ಹನುಮಂತನ ತೆರೆಪರೆಪ್ಪಾಟು-ಇವು ಬಹು ವಿಶೇಷವಾಗಿವೆ. ಹನುಮಂತನು ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶಾವತಾರದ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಅನನ್ಯ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವನು. ಮದ್ದಳೆಗಾರನು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಬಾರಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಿರಾತನ ವೇಷವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಕ್ರಮ-ಇಂಥವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗುರುಮುಖದಿಂದ ಕಲಿತು, ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆದು, ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಸೇವೆಗೈದವನೇ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮದ್ದಳೆಗಾರನೆನಿಸುವನು. ಅವನು ಬಹುಜನರ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುವನು.

ರಾವಣನ ವೇಷ ಕ್ರಮ:

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ರಾವಣನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದಲ್ಲಿ ತೆರೆಪರೆಪ್ಪಾಟು ಕ್ರಮಗಳು ಬಹಳಷ್ಟಿವೆ. ರಾವಣನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ವೇಷ

ಧಾರಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೆ ಚಿಟ್ಟೆಯಿಟ್ಟು, ಭೀಕರ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆದು, ಬಾಲಮುಂಡು, ಕೈಕಟ್ಟುಗಳು, ಮೈಕಟ್ಟುಗಳು, ಕೊರಳಹಾರ, ಭುಜಕೀರೀಟ, ಕರ್ಣಪಾತ್ರ-ಮೊದಲಾದ ಆಭರಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿ, ಕೇಶವಾರಿ ಕಿರೀಟವನ್ನು ತಲೆಗೆ ಧರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಮೂರು ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಮೇಲೆ ತೆರೆಕ್ಲಾಸು - ಅನಂತರ ತೆರೆಪರೆಪ್ಪಾಟು ಮೂರು ಸಲ ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ಇಡೀ ಸಭೆ ಅಚ್ಚರಿಪಡುವಂತೆ ಮೂರು ಅಟ್ಟಹಾಸದ ನಂತರ, ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವನು. ರಾವಣನು ರಕ್ಕಸನಾದರೂ. ಬ್ರಹ್ಮಕುಲದವನು; ಸಾಂಬಶಿವನ ಭಕ್ತ. ತ್ರಿಸಂಧ್ಯಾಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಅರ್ಘ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಶಿವನನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಅವನು ತೋರಿಸುವ ರೀತಿಗಳು ಸೊಗಸಾಗಿವೆ.

ಕೈಯ ಮುದ್ರೆಗಳು ಇಂತಿವೆ:-
ರಾವಣನು ಅರುಣೋದಯದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು, ಶೌಚಾದಿಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿ, ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಹಲ್ಲುಜ್ಜುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಕಾಣಿಸುವನು. ಅನಂತರ ಮುಖಪ್ರಕ್ಷಾಳನ ಮಾಡಿ, ನದಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನಮಾಡಿ, ಶುಚಿರ್ಭೂತನಾಗಿ, ಕುಲದೇವತೆಯಾದ ಸಾಂಬಶಿವನನ್ನು ಅನನ್ಯಭಾವದಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಿ, ಭಸ್ಮಲೇಪನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೈಗಳ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಕಾಣಿಸುವನು. ಶಿವಭಕ್ತನಾದ ಕಾರಣ ರಾವಣನು ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಮಳಲಿನಿಂದ ಲಿಂಗವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಗಂಧ-ಧೂಪ-ನೈವೇದ್ಯ-ಮಂಗಳಾರತಿ ಮುಂತಾದ ಷೋಡಶೋಪಚಾರಗಳಿಂದ ಪೂಜಿಸುವ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ರಸಭರಿತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವನು.

ಈ ಮುದ್ರೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರನು ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸಬೇಕು. ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ರಾವಣನು ಸುರಪಾನಗೈದು, ಅಮಲೇರಿ. ಧರಣಿ ಕಂಪಿಸುವಂತೆ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಮಾಡುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಲಯವಿಯಿಂದ ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಮದ್ದಳೆಗಾರನಿಗೆ ಅವಶ್ಯ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಗತ್ಯಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರನು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಅರಿತವನಾಗಿರಬೇಕು.

"ಸಭಾಕ್ಲಾಸು" ಕುಣಿತದ ಬಾಯಿತಾಳ:

ತ್ರೈಕು ತ್ರೈಕುತತ್ತಾ-ತರಿಕಿಟ ಧಿತ್ತ (3 ಸಲ)
ತ್ರೈಕು ತ್ರೈಕು ತತ್ತಾ-ತರಿಕಿಟತ್ತಾ-ತರಿಕಿಟ ದಿತ್ತೈತ್ತಾ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ
ತಕ್ಕಿಟಾಂ-ದಿಂತತ್ತಾ ದದಿಗಿಣ=
ಧಿಂಗಿಣ ಕಿಟತಕ-ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ (3 ಸಲ)
2ನೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (=ಡಬ್ಬಲ್) ದಿಂಗಿಣ ಕಿಟತಕ-ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ
ತ್ರೈಳಾಂಗುದಿತ್ತ (5 ಸಲ) ದಿತ್ತೈತ್ತಾ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತಕ್ಕಿಟಾಂ
ದಿಂತತ್ತಾ ದದಿಗಿಣ = ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡತಕ ತಕತಕ ಧಿಕ್ಡತಕ ತಕತಕ
ಧಿಕ್ಡತಕತಾ = ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡತಕತಕತಕ ಧಿಕ್ಡತಕತಕತಕ

ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಾ = ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಕ ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಕತಕ
ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಾ = ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಕ ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಕತಕ
ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಾ = ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಾ ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡ್ತಕತಾ ಧಿಂತತತ್ತಾ ಧಿಕ್ಡ್ಕತತಾ
ಧಿಕ್ಡ್ತಕತ= ಧಿಕ್ಡ್ತಕತ-ಧಿಕ್ಡತಕ-ದಿತ್ತೈತ್ತಾ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತ್ತಕ ತಕ್ಕಿಟಾಂ
ಧಿಂತತ್ತಾ ದದಿಗಿಣ= ಥಾಂ ರಡ್ಡ್ಣಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಡ್ಡಿಂ
ಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಡ್ಡಿಂ ಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಥಾಂಗ ರಡ್ಡ್ಣಡ್ಡಿಂ
ತಕಿಟ ಧಿತ್ತೈತ್ತಾ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತಕ್ಕಿಟಾಂ ಧಿಂತತ್ತಾ ದದಿಗಿಣ
(ಅನಂತರ ಧಿಂಗಿಣ ಬಾರಿಸುವುದು)

ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಲಕ್ಷಣಗಳು:

ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟ್ಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಗುರುಗಳಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದನೇ, ಎರಡನೇ, ಮೂರನೇ, ನಾಲ್ಕನೇ ಹಜ್ಜೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದಲ್ಲೇ ಕಲಿತು ತಿದ್ದಿದ ಮೇಲೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಆ ಮೇಲೆ ಬಾಲಗೋಪಾಲ ವೇಷ, ಷಣ್ಮುಖ- ಅರ್ಧನಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಚಿಕ್ಕ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಿದ ಮೇಲೆ ಎರಡನೆಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಮುಖ್ಯವೇಷ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಕಲಿತ ಮೇಲೆಯೇ ಆತನು ಹಾಸ್ಯಗಾರನಾಗುವನು.

ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಲಾವಣಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಕಲಿತಿರಬೇಕು. ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಬಲ್ಲವನಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಪಡೆದು ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಸಾರವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಭೂಷಣ, ಅಭಿನಯ, ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಸುವ ಹಾಸ್ಯರಸ ಅತ್ಯುನ್ನತದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪಂಡಿತರಿಂದ ಪಾಮರರ ವರೆಗಿನ ಸಮಸ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗೆಗಡಲ ಹೊನಲಲ್ಲಿ ತೇಲಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಮೂರನೆಯ ವೇಷಧಾರಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡಲೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ-

ಶ್ಲೋಕ:

ಸಭಾನಾಯಕ ಭಾವಜ್ಞಃ ಸರ್ವಭಾಷಾಸು
ಕೋವಿದಃ ।
ಮಾನಸ ಶ್ರವಣಾನಂದಃ ಮೈತ್ರಜ್ಞಃ
ಪರಿಹಾಸಕಃ ॥

ವೇಷಧಾರಿಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವವರು

ಪಾತ್ರವರ್ಗದವರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತವಾಗಲೀ ಬಣ್ಣ ಬಳಿಯುವುದಾಗಲೀ ವೇಷಹಾಕುವುದಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇವರನ್ನು 'ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಬಳಿಯಲು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತೆ ಇರಬಾರದು. ಹಿಂದೆ ಕಣ್ವಪುರದ (ಕುಂಬಳೆಯ) ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತನಾದ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನು ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ನಾಟ್ಯಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಬಂದು, ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಗರುಡಿಯನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮೇಳವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದನಂತೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಕುಂಬಳೆ ಮೇಳ' ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು.

ಉದಯೋನ್ಮುಖ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ಮನೋಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ–

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ, ವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗುವವರು ಗುರುಮುಖದಿಂದಲೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಲೂ ಕಲಿಯಬೇಕು. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಯದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಬಾಯಿತಾಳಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಮುಕ್ತಾಯಗಳನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಕಲಿಯಬೇಕು

ಭಾಗವತನು ಒಂದನೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ,ಒಂದನೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕುಣಿದು ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೂಡ ಒಂದನೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಲಭ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸರಳವಾದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಭಾಗವತನು ಒಂದನೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದಾಗ, ಎರಡನೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಭಾಗವತನು ಹಾಡುವ ಕಾಲಕ್ಕನುಸರಿಸಿಯೇ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕುಣಿದು, ಹಾವ ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕು. ಭಾಗವತನು ರಸಭಾವನೆಯುಳ್ಳ ರಾಗದಿಂದ ಹಾಡುವಾಗ, ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೈಯ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಕಾಣಿಸಿ ಕುಣಿದು, ಪದ್ಯ ಮುಕ್ತಾಯವಾದೊಡನೆ ಅದೇರಸಭಾವನೆಗನುಸರಿಸಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಗನುಸರಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಬೇಕು. ಭಾಗವತನು ಪದ್ಯ ಹೇಳುವಾಗ ಕೈಯ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು, ಆ ಮೇಲೆ ಕುಣಿಯದೆ ಅಥವಾ ಅಸಂಬದ್ಧ ಕುಣಿದು, ಮುಕ್ತಾಯವಾದಾಗ ಅಗಾಧ ಶಬ್ದವೈಖರಿಯಿಂದ ಉದ್ದುದ್ದ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಉಪನ್ಯಾಸ ಕೊಟ್ಟರೆ, ಅದು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದೀತೇ ಹೊರತು,ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೈಜ ಪರಂಪರೆಯ ಪೋಷಣೆಯಾಗಲಾರದು.

ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ- "ಪ್ರಕೃತ ಈಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಜನರಿಗೆ ರುಚಿಸದು. ಇದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳ ಬಾಳಿಕೆ ಅಸ್ಥಿರವಾದೀತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರ ಬಾಳು ಶೋಚನೀಯವಾದೀತು" ಈ ವಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಒಂದನೇ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮದ್ದ

ಳಿಗಾರ ಎರಡನೇ ಸೂತ್ರಧಾರ - ಎಂಬುದಂ ಮರೆಯತಕ್ಕದಲ್ಲ.ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯು ಆತ್ಮ ರೂಪವೇ ಭಾಗವತ;ದೇಹರೂಪವೇ ವೇಷಧಾರಿ. ಆತ್ಮ-ದೇಹಗಳು ಸಮ್ಮಿಳನಗೊಂಡಾಗ ಸಜೀವತೆಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯಿಂದ ಆನಂದಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ, ಕುಣಿತಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆ ಪಂಚಾಂಗವಿಲ್ಲದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕಟ್ಟಡದಂತಾದೀತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶ್ರೇಯೋಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ಯುವಕ ಕಲಾವಿದರು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ, ಅಭಿನಯ, ತಾಳಬದ್ಧ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುರಿತ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಕಲಾರಂಗಕ್ಕಿಳಿಯಬೇಕು. ಹಳೆಯ ಕಾಲದವೇಷಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ೧. ಪಾತ್ರೋಚಿತ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ೨. ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯ, ೩. ಚೆನ್ನಾಗಿರುವ ಕಂಠಸ್ವರ, ೪. ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿ ಸುಲಭ ಶೈಲಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ-ಎಂಬೀ ನಾಲ್ಕು ಗುಣಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈ ನಾಲ್ಕು ಇಂದಿವವರಿಗೂ ಅವಶ್ಯ.

ಈಗೀಗ ನೋಡಿದರೆ, ರಾವಣನಂತಹ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕಿರುವ ಕಿರೀಟ (ಕೇಶವಾರಿ ಕಿರೀಟ), ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣದ ಕಿರೀಟ,ಹನುಮಂತನ ವೇಷ, ಕಿರಾತನ ಕ್ರಮದವೇಷ-ಇವೆಲ್ಲ ನಶಿಸಿ, ಸಿನೆಮಾ-ನಾಟಕಗಳ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಿರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

ಸುಧಾರಣೆಯ ಸೂಚನೆಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸುವ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಯೋಗ್ಯ ಗುರುವಿನಿಂದ ಕಲಿತೇ ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಗಾರ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಬೇಕು. ಬಯಲಾಟಗಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಳೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಕೋಡಂಗಿವೇಷಗಳು, ಬಾಲಗೋಪಾಲ ವೇಷಗಳು, ಷಣ್ಮುಖನ ವೇಷ, ಅರ್ಧನಾರಿ ಮುಂತಾದವು ಬಹು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಡಬಾರದು, ಇವರ ರಹಸ್ಯವು ಅಷ್ಟದಿಗ್ಬಂಧನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ರಕ್ಷಾಕವಚ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಉದಾ:ಹಿಂದಿನಕಾಲದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಭಂಡು (ಅಶ್ಲೀಲ) ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಟ್ಟುಹಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಚಾರಿಭಟ್ಟನ ಹಾಸ್ಯ, ಜಂಗಮರ ಹಾಸ್ಯ, ಮಡಿವಾಳನ ಹಾಸ್ಯ - ಮುಂತಾದ ಹಾಸ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಭಂಡುಮಾತುಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಆದರೂ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಜನರು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಿದ್ದರು ಈಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಭಂಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಿಡಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಕಳಂಕವುಂಟಾದೀತು.

ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನುರಿತವರಾಗಿರಬೇಕು. ಹಳೆಯ ಕ್ರಮದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಮಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿರಬೇಕು.ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕುಣಿದು,ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ, ಪಾತ್ರಗೌರವವನ್ನರಿತು ಸುಲಭಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಹೇಳಬೇಕು. ಜನಾಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸುಧಾರಣೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೈಜಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ

ನಡೆಯಬಾರದು. ಉದ್ದುದ್ದ ಮಾತಿನಉಪನ್ಯಾಸ, ಭಂಡುಮಾತು - ಇವೆರಡೂ ತಕ್ಕು ದಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ತಿಳಿದು ವರ್ತಿಸುವ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳಗುವುದ ರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳಗಳ ವಿವರ:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಶ್ಲೋಕವಿದೆ—

ಧ್ರುವೋ ಮಠ್ಯಂ ರೂಪಕಂ ಚ ಝಂಪಾ ತ್ರಿಪುಟ ಏವ ಚ ।
ಅಟತಾಳ್ಯೈಕತಾಳೀ ಚ ಸಪ್ತ ತಾಳಾಹಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಾಃ ॥

ಈ ಸಪ್ತತಾಳಗಳು ಜನಕತಾಳಗಳಾಗಿದ್ದು ಇವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಕೆಲವು ಜನ್ಯ ತಾಳಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ತಾಳಗಳ ಜಾತಿಯು ವಿವರ ಹೀಗಿದೆ...

೧. ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಧ್ರುವತಾಳ
೨, ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಮಠ್ಯತಾಳ
೩. ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ರೂಪಕತಾಳ
೪. ಮಿಶ್ರಜಾತಿಯ ಝಂಪತಾಳ
೫. ತಿಶ್ರಜಾತಿಯ ತ್ರಿಪುಟತಾಳ
೬. ಖಂಡಜಾತಿಯ ಅಟತಾಳ
೭. ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಏಕತಾಳ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಠ್ಯತಾಳವನ್ನು 'ಮಟ್ಟೆತಾಳ'ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ತ್ರಿಪುಟವನ್ನು 'ತ್ರಿವುಡೆ' ಎಂತಲೂ ಅಟತಾಳವನ್ನು 'ಅಷ್ಟತಾಳ'ವೆಂತಲೂ ಕರೆಯುವರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಜನ್ಯತಾಳಗಳಿವು—

೧. ತಿತ್ತಿತ್ತೈ (ತಿಲ್ಲಾನ)
೨. ಗುಡಾಪಿ ಅಥವಾ ಉಡಾಪೆ (ಅಂದರೆ, ತ್ವರಿತದ ಏಕತಾಳ)
೩. ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ — ಇತ್ಯಾದಿ.

ತ್ರಿವುಡೆಯಲ್ಲಿ 'ನಿಧಾನತ್ರಿವುಡೆ' ಎಂಬುದುಂಟು.

ಗಾಂಧರ್ವಗಾನದಲ್ಲಿ ಜನಕತಾಳಗಳು ಮೂವತ್ತೈದು; ಜನ್ಯತಾಳಗಳು ಅನೇಕ. ರಾಗಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಿರುವಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ದುಗೊ ಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸು ವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಮುಕ್ತಾಯಗಳು:

ತಾಳ	ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ	ಮುಕ್ತಾಯಗಳು
ಧ್ರುವತಾಳ	14	ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಧಿಮಿತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದಿದ್ದೊಂ ದೋಂ ತರ್ಕಿಟಖತ್ತ ದದಿಗಿಣತೊ
ಮಟ್ಟೆತಾಳ (ಮಠ್ಯತಾಳ)	6	ಧೀ-ತ್ತಕ ತರಿಕಿಟದೊಂ ದೊಂ ಕ್ಕತಾಂ ದದಿಗಿಣತೊ
ರೂಪಕತಾಳ	6	ಧಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟ ಖತ್ತ ಧೀ-ದೊಂದೊಂ ಖತಾಂ ದದಿಗಿಣ
ಝಂಪೆತಾಳ	10	ತ್ರೈ-ತರಿಕಿಟ ಧಾಧಾ ತತ್ತತ್ತಾಂ-ತರಿಕಿಟ ಧಿಮಿತಕ ತರ್ಕಿಟಖತ್ತಾ ದದಿಗಿಣತೊ
ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ (ತ್ರಿಪುಟತಾಳ)	7	ದಿದ್ದೊಂ ಧೋಂ ತರ್ಕಿಟಖತ ದದಿಗಿಣತೊ
ಅಷ್ಟತಾಳ (ಅಟತಾಳ)	14	ದಿದೊ ಖತಾಂ ತರ್ಕಿಟ ಖತ್ತ ದದಿಗಿಣನಂ
ಏಕತಾಳ	4	ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ

ಜಾಗಟೆತಾಳ: (ತಾಳಗಳನ್ನು ಜಾಗಟೆಗೆ ಬಡಿದುತೋರಿಸುವವಿಧಾನ)

ಜನಕತಾಳಗಳು:

ಧ್ರುವತಾಳ	ತಾಂ	ತತ್ತಿನಕತಾಂ, ತಕತಾಂ, ತಾಂ ತತ್ತಿನಕತಾಂ ತಕತಾಂ ತಕತಾಂ
ಮಟ್ಟೆ ತಾಳ	ತಾಂ	ಧೀತ್ತಧಿನ್ನ ತಕತಧಿನ್ನಂ
ರೂಪಕತಾಳ	ತಾಂ	ತತ್ತಿನಕತಾಂ-ತತ್ತಿನಕತಾಂ-ತತ್ತಿನಕತಾಂ
ಝಂಪೆತಾಳ	ತಾಂ	ತಕತಾಂ, ತತ್ತಿನಕತಾಂ, ತಕತಾಂ ತತ್ತಿನಕತಾಂ
ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ	ತಾಂ	ತತ್ತಿನಕತಾಂ ತಕತಾಂ ತಕತಾಂ
ಅಷ್ಟತಾಳ	ತಾಂ	ತಅಅ ತಿಃಃಂ
ಏಕತಾಳ	ತಾಂ	ತ್ರಕ್ಕತ್ತಾಂ-ತಕ್ಕತ-ತ್ರಕ್ಕತಾಂ ತಕತ

ಜನ್ಯತಾಳಗಳು:

ಆದಿತಾಳ	ತಾಂ	ತತ್ತಿಂ ತತ್ತಿಂ ತಕತಾ-ತಕ್ಕತಾ, ತಕತಾ
ತಿತ್ತಿತ್ತೈ	ತಾಂ	ತ್ತಿತ್ತಿತ್ತೈ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈ
ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ	ತಾಂ	ತಾಂ ತತಅ, ತಾಂತತಅ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಐವೈದು ಜಾತಿಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವು ತಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದು ಐದು ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿ ಮೂವತ್ತೈದು ತಾಳಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೃದಂಗವಾದನ ಬಾಲಬೋಧಿನಿ:

ಹಿಂದೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಮೂವತ್ತೈದು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಏಳು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವು ಯಾವುವೆಂದರೆ—

೧ **ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಧ್ರುವತಾಳ:** ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ದ್ರುತ ಸೇರಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

೨ **ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಮಟ್ಟೆತಾಳ:** ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ದ್ರುತ ಸೇರಿ ಆರು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

೩ **ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ರೂಪಕತಾಳ:** ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ದ್ರುತ ಸೇರಿ ಆರು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲವಾಗುತ್ತವೆ.

೪ **ಮಿಶ್ರಜಾತಿಯ ಝಂಪೆತಾಳ:** ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅನುದ್ರುತವೂ ಒಂದು ದ್ರುತವೂ ಸೇರಿ ಹತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲವಾಗುತ್ತವೆ.

೫ **ತಿಶ್ರಜಾತಿಯ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:** ಎರಡು ದ್ರುತಗಳು ಸೇರಿ ಏಳು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲವಾಗುತ್ತದೆ.

೬ **ಖಂಡಜಾತಿಯ ಅಷ್ಟತಾಳ:** ಎರಡು ದ್ರುತಗಳು ಸೇರಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲವಾಗುತ್ತದೆ.

೭ **ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಏಕತಾಳ:** ಇದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲವಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ರುತ ಇಲ್ಲ.

ವಿ. ಸೂ:— ಮಟ್ಟೆಗೆ ದ್ರುತ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ, ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ದ್ರುತ, ಅನಂತರ ಲಘುಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಏಳುತಾಳಗಳಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಆದಿತಾಳ, ಗುಡಾಪಿ (ತ್ವರಿತ ಏಕತಾಳ), ತಿತ್ತಿತ್ತೈತಾಳ (ತಾಳಗತಿವಿಶೇಷ), ತ್ವರಿತಝಂಪೆ ಮೊದಲಾದುವು ಇರುತ್ತವೆ.

ಮದ್ದಳೆ ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಂತಗಳು:

೧. ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಛಾಪು ಬಾರಿಸಲು ಕಲಿಯಬೇಕು.
೨. ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲಾ ನಾದಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು.
೩. ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಯ ಉರುಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು.
೪. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬಾಯಿತಾಳಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.
೫. ಮದ್ದಳೆಯ ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಯ ಟೇಕುಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು.

ಪ್ರಥಮ ಅಭ್ಯಾಸದ ಉರುಳಿಕೆಗಳು:

ತಾಂ (ಛಾಪು ಬಾರಿಸುವುದು)

೧. ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ

೨. ಧಿಮಿತಕ ತರಿಕಿಟ, ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ

೩. ಧಿಃತ್ತರಿಕಿಟಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತಂ-ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತಂ

೪. ಧಿಮಿತಕ ತರ್ಕಿಟಕ್ಕತ್ತಂ-ಕಿಟತಕ ತರ್ಕಿಟಕ್ಕತ್ತಂ

ಜೋಡುರುಳಿಕೆ:

೧. ತರಿಕಿಟತಕ-ತರಿಕಿಟತಕ

ಸೂಚನೆ:— ಉರುಳಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿರಳವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದರಿಂದ ನಾಲ್ಕನೇ ಕಾಲದ ವರಿಗೆ ನುಡಿಸಲು ಕಲಿತ ಅನಂತರವೇ ತಾಳಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಬೇಕು. ಮದ್ದಳೆ ಕಲಿಸುವವರು ಆದಿತಾಳದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ರೂಢಿ.

ಮದ್ದಳೆಯ ತಾಳಗಳು:

ಆದಿತಾಳ:

1 ದಾಧೀ ತತ್ತಂ ಕತ್ತತ್ತಂ-ತಾಂ ತರ್ಕಿಟ ಖಿಟತಕ ತರ್ಕಿಟ ದಿಂತದ್ದಾಂ

2 ದಾಧೀ ತತ್ತಂ ಕತ್ತತ್ತಂ-ತತ್ತ ಧೊಂತ್ ಧೂಂತ್ ತತ್ತಾ

3 ನನ್ನಂ ತರಿಕಿಟ ನನ್ನಂತರಿಕಿಟ ದಿಮಿಕಿಟ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ

4 ಕ್ಕಿಟತಕತಾಂ-ಕಿಟತಕತಾಂ ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ-
ತಾಂ ತಕಿಕಿಟಕಿಟತಕ ತಕಿಕಿಟಕಿಟತಕ ದಿಂತತ್ತಾಂ

5 ನಕ್ಕಿಟನನ್ನಂ ಧಾಂಕಿಟನನ್ನಂ ನನ್ನಾ ಕಿಟತಕಂಂ
ಧಿಮಿತ್ತಕತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ನನ್ನಾತರಿಕಿಟ ಕ್ಕಿಟಾಂ

ಬಿಡಿತ:

ದೊಂ ದೊಂ ದೊಂ ದೊಂ ದೊಂ ಖ್ಖಿಟಾಂ

ಖ್ಖಿಟ ಧಿಮಿಂ ಧಿಮಿ ಧಿಮಿ ಧಿಮಿ ಧಿಮಿಖ್ಖಿಟಾಂ (3ಸಲ)

ಖ್ಖಿಟ ಧಿಮಿಖಿಟಾಂ (3ಸಲ)

ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತಂ-ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತಂ

ದಿದ್ದೊಂತತ್ತಾ ಕತ್ತತ್ತಾಂ-ತರ್ಕಿಟದಿದ್ದಂ, ತರ್ಕಿಟದಿದ್ದಂ, ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ಅಷ್ಟತಾಳ: (ಮಧ್ಯಮಕಾಲ - ಎರಡು ದ್ರುತಗಳು ಸೇರಿ 14 ಅಕ್ಷರಕಾಲ)

1 ತ್ತಾಂಧೀಂ ನತ್ತೀಂ ನನ್ನತ್ತೀಂ - ನಕ್ಕತಾಂಗ್‌ಧೀಂ, ನ್ನತೀಂ, ನನ್ನತೀಂ

2 ಧಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ - ನಕ್ಕತಾಂಗ್‌ಧೀಂ, ನ್ನತೀಂ, ನ್ನನ್ನತೀಂ

3 ನಕ್ಕಿಟನಂ ದಾಂಕ್ಕಿಟನಕ್ಕಿಟ ದಧಾ ದಾದಾತಿಂ

ಬಿಡಿತ:

ಧಿಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ, ದೋಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ (ಇವನ್ನು 2 ಸಲ)

ಧಿಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ

ದಿದ್ದೊಂಕ್ಕತ್ತಾ ತರ್ಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತ ದದಿಗಿಣ

ಮುಕ್ತಾಯ:

1 ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದಿದ್ದೊಂಕ್ಕತ್ತಾಂ, ತರ್ಕಿಟ ಕತ್ತ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

2 ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದಿದ್ದಿಗಿಣತೊ ದದ್ದಿಗಿಣತೊ, ದದ್ದಿಗಿಣತೊ ದೀ ದದ್ದಿಗಿಣನಂ ॥

ವೀರರಸದ ಅಪ್ಪತಾಳ

1 ಕ್ಕತತ್ತಾಂ - ಕ್ಕಾ ತರ್ಕಿಟಖತ್ತತ್ತಾ...

2 ಕ್ಕಾ ತರ್ಕಿಟ ಖತ್ತ ಧಿತಾದಿ - ತದಿತತ್ತತ್ತಾಂ

ಕ್ಕಾ ತರ್ಕಿಟ ಖತ್ತ ಧಿತ್ತಾದಿ - ನಕ್‌ತತ್ತತ್ತಾಂ

3 ಕ್ಕಾ ತರ್ಕಿಟಖತ್ತತ್ತಾ - ಧಿತ್ತಾದಿತಕತತ್ತಂ - ಧಿತ್ತಾದಿ ತದಿಧೋಂತಾ

ಬಿಡಿತ:

ತಾಂ ತಾಂ ತ್ತತ್ತ ಧೊಂತಂ - ತರ್ಕಿಟಖತ್ತಂ ದ್ದಾ ದ್ದಾ ದ್ದದ್ದ ಧೋಂತಂ

ತರ್ಕಿಟಖತ್ತಂ ಧೋಂತಂ, ತರ್ಕಿಟಖ್ಖಿತಂ ಧೋಂತಂತರ್ಕಿಟಖತಂ

ಧೀತರಿಕಿಟಖ್ಖಿಟಂ... ತರಿಕಿಟಖ್ಖಿಟಾಂ

ಧೀತರಿಕಿಟ ಧೀತರಿಕಿಟ ದಿ - ದ್ಧೋಂ ಖತಾಂ ದದಿಗಿಣ... (ಮೊದಲಿನಂತೆ ತಾಳ)

ಮುಕ್ತಾಯ:

...ಕಾತರ್ಕಿಟಖ್ಖಿತಾಂ - ಧೀತರಿಕಿಟಖ್ಖಿಟಾಂ - ಧೀ - ದ್ಧೋಂ

ಖತಾ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ಏಕತಾಳ: (ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಕಾಲ, ಧ್ರುತ ಇಲ್ಲ)

1 ತಾಂದಿಂ ದಿನ್ನದಿ ದೋಂ ಕ್ಕತಾಂ - ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ ದಿಂ

ದಿನ್ನದಿ ದೋಂ ಕ್ಕತಾ ॥

2 ದದ್ದದದ್ದ ದ್ದಾಂತಿ ದ್ದಾಂತಿ

3 ತರ್ಕಿಟ ದದದ್ದ ದ್ದಾಂತಿ ದ್ದಾಂತಿ

4 ದ್ದಾಂತಿ ದ್ದಾಂತಿ ದ್ದಾಂತಿ ದದ್ದಾಂ

5 ಕಿಟದಿನ್ನಾಂ ಕಿಟದಿನ್ನಾಂ ಕಿಟದಿನ್ನಾಂ

ಬಿಡಿತ:

ದಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟ ಖತಾಂ - ತ್ರಕತರ್ಕಿಟಖತಾಂ (ಎರಡು ಸಲ)

ದಿತ್ತರಿ ಕಿಟ ದಿತ್ತರಿಕಿಟ ಖತಂ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟಖಾ

ದಿದ್ದೋಂ ತತ್ತಾಂ ಕತ್ತತ್ತಾಂ - ತಕದಿನಧಾಂ, ತಕದಿನಧಾಂ ಧೊ ದೊಂ... ತನ ॥

ಮುಕ್ತಾಯ:

1 ದಿದ್ದೋಂ ದ್ದಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತಖ್ಖಿಟಾಂ-ದಂತತ್ತಾ ದದಿಗಿಣನಂ ।।
2 ದಿಂತದ್ದಾಂ ದಿಂತದ್ದಾಂ ದಿಂತದ್ದಾಂ ದಿಂತದಿಂತದ್ದಾಂ ದದಿಗಿಣತೊ ।।
3 ದ್ದಾದಿ ತದ್ದಾದಿಂತದ್ದಾಂ ದಿದ್ದೋಂ ತರಿಕಿಟತಕತಾಂ ದದಿಗಿಣತೊ ।।

ವೀರರಸ ಪದ್ಯದ ಏಕತಾಳ:

ದೊಂಕಿಟಾಂ-ಖಿಟದಿಮಿಖ್ಖಿಟಾಂ-ದೊಂದೊಂಖಿಟಾಂ-ಖಿಟದಿಮಿಕಿಟಾಂ...

ಬಿಡಿತ:

ದೊಂಕಿಟಾಂ... ದಾ ದಿದ್ದದಿದ್ದದೊಂಖಿಟಾಂ (ಮೂರು ಸಲ)
ದದ್ದೋಂಖಿಟಾಂ (ಮೂರು ಸಲ)
ದಿಮಿತಕ ತರ್ಕಿಟಖ್ಖುತಾಂ ಕಿಟತಕತರ್ಕಿಟಖ್ಖುತಾಂ
ದಿದ್ದೋಂ ಧಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕ್ಕಿಟಾಂ-ದಾದಿದ್ದ ದದಿಗಿಣ...
(ಅನಂತರ ಮೇಲೆ ಬರೆದಂತೆ ತಾಳ)

ಮುಕ್ತಾಯ:

1 ದಿದ್ದೋಂ ದಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತಕ್ಕಿಟಾಂ-ದಿಂತತ್ತಾಂ ದದಿಗಿಣತೊ ।।
2 ದಿದ್ದೋಂ ಧಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟಾಂ- ದಾದಿದ್ದ ದದಿಗಿಣತೊ।।

ತಿತ್ತಿತ್ತೈತಾಳ

1 ದಿಂತದಿಂತತ್ತಾಂ-ತರ್ಕಿಟ ಧಿಂತದಿಂತತ್ತಾಂ
2 ತಾಂ ದದ್ದಾಂ ತರಿಕಿಟದದ್ದಾಂ ತರಿಕಿಟದದ್ದಾಂ ತರಿಕಿಟದದ್ದಾಂ ತರಿಕಿಟನಖ್ಖಿಟಾಂ
3 ಧೊಂತರಿಕಿಟ ತಕತಾಂ ಖಿತಾಂ ಧಿತರಿಕಿಟ ತಕತಾಂ
4 ತಾಂ ತಕತರಿಕಿಟ ನಖ್ಖಿಟಂ ದಿಂತದಿಂತತ್ತಾಂ
5 ನದ್ದನ್ನಂ ನ್ನಂ ನ್ನದ್ದನ್ನಂ ನ್ನಂ ನದ್ದನ್ನಂನ್ನಂ ನಖ್ಖಿಟಾಂ

ಬಿಡಿತ:

ದಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟಖ್ಖಿ ತಾಂ-ತ್ತಕತರ್ಕಿಟಖ್ಖಿತಾಂ (ಎರಡು ಸಲ)
ದಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟಖಿತಂ ಕಿಟತಕತಾಂ
ದಿಂಖಿಟ ದಿದಿಂಖಿಟಾಂ (ಎರಡು ಸಲ)
ದಿಂಖಿಟ ದದಿಗಿಣತೊ ।।

ಮುಕ್ತಾಯ:

(ಏಕ ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯಗಳನ್ನೇ ನುಡಿಸುವುದು)

ಗುಡಾಪಿ: (ತ್ವರಿತ ಏಕತಾಳ)

1 ಧಿನ್ನಧಿನಕತಾಂ ದಿದಿನಧಿನಕತಾಂ ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟಕ್ಕತ್ತಾಂ-ಧಿನ್ನಧಿನಕತಾ...
2 ಧಿತನನ-ಧಿತನನ-ಧಿತನನಾಂ ಕ್ಕತಾಂ (ಎರಡು ಸಲ)
ಧಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕತಂ-ಧಿತನನ-ಧಿತನನ-ಧಿತನನಾಂ ಕ್ಕತಾಂ
3 ದಿತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕಾ-ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತರಿಕಿಟ ಕ್ಕಾ
ತರ್ಕಿದೀದ್ದಂ-ತರ್ಕಿಟದೀದ್ದಂ-ತರ್ಕಿದೀದ್ದಂ ॥

ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

1 ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ದಾಧೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ
2 ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ನನ್ನಂ ತರಿಕಿಟ ನನ್ನಂ ತರಿಕಿಟ
ನನ್ನಂ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತಾಂ ಧೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ।
3 ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ದಾಂಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ ದಾಂಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ
ದಾಂಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟನಕ್ಕಿಟ ದಾಧೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ

ಬಿಡಿತ:

ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ದಾಧೀ ತತ್ತಾಂ ಧಿಂತರಿಕಿಟತಕತಾಂ ಧೊಂತರಿಕಿಟತಕತಾಂ (ಎರಡು ಸಲ)
ದಿಂತರಿಕಿಟ ದಿಂತರಿಕಿಟ ಧಿಮಿತಕತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ ದಿಂ ತತ್ತಾ ತರಿಕಿಟ ಕತ್ತ ದದಿಗಿಣನಂ

ಮುಕ್ತಾಯ:

ದಿಂತರಿಕಿಟ ದಿಂತರಿಕಿಟ ದಿಮಿತಕತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
ದಿಂತತ್ತಾಂ ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ಮಧ್ಯಕಾಲದ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

1 ತ್ತಾ-ಧೋಂ ಕ್ಕತ್ತಾಂ ದಿದ್ದಿದ್ದೋಂ ಕ್ಕತ್ತಾಂ
2 ದಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದೋಂ ಕ್ಕತ್ತಾಂ...ದಿದ್ದಿದ್ದೋಂ
3 ಕಿಟತಕತಾಂ ತರಿಕಿಟತಕತಾಂ (ಎರಡು ಸಲ) ದೋಂಕ್ಕತಾಂ...ದಿದ್ದಿದ್ದೋ
4 ನಕ್ಕಿಟನಂ ಧಾಂಕಿಟನಕ್ಕಿಟ-ನಕ್ಕಿಟನಂ ಧಾಂಕಿಟನಕ್ಕಿಟ ದೋಂಕ್ಕತ್ತಾಂ ದಿದ್ದಿದ್ದೋಂ...

ಬಿಡಿತ:

ಧೋಂತ ದಿಂತತ್ತಾಂ ಧಿಂತತ್ತ ದಿಂತತ್ತಾಂ, ಧಿಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ-
ಧೊಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ (ಎರಡು ಸಲ)
ದಿಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ಧಿಂತತ್ತ ಕತ್ತಾಂ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ಮುಕ್ತಾಯ:

ಧಿಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದಿಂತತ್ತಾ ಕ್ಕತ್ತಾಂ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

BHA

ಝಂಪೆತಾಳ:

1 ನಕ್ಕತಾಂದಿಂ ನಾಧಿಂ ತತ್ತತ್ತಾಂ-ತರಿಕಿಟದಿಮಿತಕತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ ।।
2 ನಕ್ಕತಾಂ ಧಿಂ ನಾಧಿಂತತ್ತತ್ತಾಂ- ತರಿಕಿಟ ದಿಂತದಿಂತ ದೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ
3 ದಾಂಕ್ಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ ಧಾಂಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ (ಎರಡು ಸಲ)
ದಾದ್ದಿನನ್ನಂ ದಾದ್ದಿನನ್ನಂ ದದಿಗಿಣನಂ

ಬಿಡಿತ :

ದಿಂತಕತರ್ಕಿಟಖತಾಂ-ತ್ತಕತರ್ಕಿಟ ಖತ್ತತ್ತಂ
ದಿಂತಕತರ್ಕಿಖತಾಂ-ತ್ತಕತರ್ಕಿಖಖತ ಧಿಮಿಕಿಟ
ದಿಂತಕ ತರ್ಕಿಖತಾಂ- ತ್ತಕತ ಕಿಟ ಖತದಿಂ ದಿ ದ್ದೊಂದೊಂ
ತರಿಕಿಟ ದಿಮಿತಕ ತರ್ಕಿಟ ಖತಂ-ದದಿಗಿಣನಂ ।।

ಮುಕ್ತಾಯ:

1 ಧಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟಖತಾಂ-ತ್ತಕತರ್ಕಿಟ ಖತದಿಂ ದ್ದೊಂದೊಂ
ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದದಿಗಿಣನಂ ।।
2 ಧಿಮಿತಕ ತರ್ಕಿಟಖ್ಖತಂ ಕಿಟತಕ ತರ್ಕಿಟಖ್ಖತಂ ಧೀ ದ್ದೊಂದೋ
ತರಿಕಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ ದದಿಗಿಣನಂ ।।

ಝಂಪೆತಾಳದ ಎರಡನೇ ಗತಿಯು ಪೆಟ್ಟುಗಳು:

(8ನೆಯ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಛಾಪು-ತಾಂ)

1 (3ನೇ ಪೆಟ್ಟಿನಿಂದ ತಾಳ ಪ್ರಾರಂಭ.) ದೊಂ ದೊಂ ತತ್ತತ್ತಾಂ
ತರಿಕಿಟ ದಿಮಿತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
2 ದೊಂದೊಂ ತತ್ತತ್ತಾಂ- ತರಿಕಿಟ ದಿಂತ ದಿಂತ ದೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ
3 (ಕೊನೆಯ ಪೆಟ್ಟಿನಿಂದ) ನಕ್ಕಿಟ ನನ್ನಂ-ನಕ್ಕಿಟನನ್ನಂ ತರಿಕಿಟ (ಎರಡುಸಲ)
ನಕ್ಕಿಟದಿನ್ನಂ ನಕ್ಕಿಟದಿನ್ನಕ್ಕಿಟತಕತಾಂ
ಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ
4 ತಾಂಗ್‌ದಿನ್ನಂ ನ್ನಾಗ್‌ದಿನ ತತ್ತತ್ತಾಂ-ತರಿಕಿಟದಿಂತದಿಂತಧೀತತ್ತತ್ತಾಂ
ಧಾಂಕಿಟನಕ್ಕಿಟ ಧಾಂಕಿಟನಕ್ಕಿಟನಕ್ಕಿಟ ದ್ದಾದ್ದಿನನ್ನಂ ಧಾದೀನನ್ನಂ ತತ್ತತ್ತಾಂ

ಬಿಡಿತ:

ದೀಂಕ್ಟಕ್ ಗ್ದಾಂ ದೀಂಕ್ಟಕ್ ಗ್ದಾಂದಿದ್ದಾ (ಎರಡು ಸಲ)
ದಿಮಿತಕತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟಾಂ
ದೀಂಕ್ಟಕ್ ಗ್ದಾ ದೀಂಕ್ಟಕ್ ಗ್ದಾ ದದಿಗಿಣನಂ

ಮುಕ್ತಾಯ:

ದಿಂತಕತರ್ಕಿಟಕ್ಕತಾಂ ತಕ ತರಿಖಿಟಾಂ ॥
ದಿಂಕ್ಟಕ್ ಗ್ಧಾಂ ದಿಂಕ್ಟಕ್ ಗ್ಧಾ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ ತಾಳ

1 ಕ್ಕತಾಂ - ತರಿಕಿಟಕ್ಕಿಟಾಂ - ಕ್ಕತಾಂ - ದಿತ್ತದಿದ್ದೋಂ
2 ನಕ್‌ಕತ್ತಂ - ತರಿಕಿಟಕಿಟಕ್ಕಿಟಾಂ - ನಕ್‌ಕತ್ತಾಂ - ದಿಮಿಕ್ಕಿಟದಿದ್ದೋಂ
3 ನಕ್ಕಿಟನಕ್ಕಿನಕ್ - ಧಾಂಕಿಟ ಧಾಂಕಿಟನಕ್ - ದಿತ್ತದಿದ್ದೋಂ
4 ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಕ್, ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಕ್, ದಿತ್ತದಿದ್ದೋಂ

ಬಿಡಿತ:

1 ಧಿತ್ತರಿಕಿಟತಕತಾಂ - ಧೊಂತರಿಕಿಟತಕತಾಂ (ಎರಡುಸಲ)
ಧಿಮಿಕಿಟಿ ಧಿಮಿಕಿಟ ದಿದ್ದೊಂ ತಾ ದದಿಗಿಣನ ।।
2 ದಿಮಿಕಿಟದಿಂತತ್ತಂ - ದಿಮಿಕಿಟದಿಂತತ್ತಂ - ದಿಮಿಕಿಟದಿಂತತ್ತಂ ಧಿ ।
ದ್ದೋಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದಿದ್ದೋಂ ತಾ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ಮುಕ್ತಾಯ:

ಧಿಂತರಿಕಿಟತಕತಾಂ-ಧೀ ದ್ದೊಂತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟದಿದ್ದೋಂ ತಾ ದದಿಗಿಣನಂ ।

ರೂಪಕತಾಳ:

1 ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ದಿಂಕಿಟ ದಿದ್ದೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ
2 ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ಧಿಮಿಂತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
3 ನಕ್ಕಾತರಿಕಿಟ ದಾಂಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟನಕ್ಕಿಟ - ದಾಂಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟ
ದಾದೀ ದ್ದೀ ತತ್ತತ್ತಾಂ ।

ಬಿಡಿತ:

ಧಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟ ಕತ್ತತ್ತಾಂ-ತ್ತಕತರ್ಕಿಟ ಕತ್ತತ್ತಾಂ
ಧಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತಂ ದಿಮಿಕಿಟಂ - ಧಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟ ದಿದ್ದದ್ದೋಂ
ತರ್ಕಿಟ ಕತ್ತ ದಿಮಿಕಿಟದಿದ್ದಾಂ (ಎರಡುಸಲ) ತರ್ಕಿಟಖಿತ ದದಿಗಿಣನಂ ॥

ಮುಕಾಯ:

1 ಧಿಂತಕತರ್ಕಿಕ್ಕತಂ ದೀ ದೊ ದೊಂ ಕ್ಕತ್ತಂ ದದಿಗಿಣನಂ ॥
2 ದದಿಗಿಣನಂ (ಮೂರು ಸಲ) ಧೀ ದದಿಗಿಣನಂ ॥
3 ದಿಂತತ್ತಾಂ ತರ್ಕಿಟಕ್ಕತ್ತಾಂ ದಿದೊಂಕ್‌ತಕತಾಂ ದೀ ದದ್ಗಿಣತೊ ॥

ಮಟ್ಟೆತಾಳ:

1 ಪ್ಡಖತಾಂ ದೀದ್ದದಿದ್ದೋಂ
2 ಧಿತ್ತರಿಕಿಟತಕತಾಂಕ್ - ಖತ್ತರಿಕಿಟತಕತಾಂ
ಪ್ಡಖತಾಂ ದೀದ್ದದಿದ್ದೋಂ
3 ಕ್ಕತ್ತಕ್ಕತ್ತಂ ತಾಕ್ - ದಿತ್ತಾದಿತ್ತತ್ತಾಂಕ್-ಖತ್ತಾಕತ್ತಂತಾಕ್-ಕತ್ತಾಕತ್ತಂತಾಕ್

ಬಿಡಿತ:

ದ್ದಿಂತಂ ತರ್ಕಿಟಕ್ಕತಂ ಧೀ (ಮೂರುಸಲ)

ದಿಂತಕ ತರ್ಕಿಟ ಕ್ಕತ್ತಂ ದಿಮಿಕಿಟ (ಎರಡುಸಲ)
ದಿಂತಕತರ್ಕಿಕ್ಕತ್ತಂ ಧೀ ದೊಂದೊಂ ಕ್ಕತ್ತಾಂ ದದಿಗಿಣ...

ಮುಕ್ತಾಯಃ

1 ದಿಂತಕತರ್ಕಿಟಕತ್ತ ಧೀ ದೊಂದೊಂ ಕ್ಕತ್ತಾ ದದಿಗಿಣನಂ
2 ದದಿಗಿಣನಂ (ಮೂರು ಸಲ) ಧೀ ದದಿಗಿಣನಂ

ಧ್ರುವತಾಳ: (ಚೌತಾಳ)

ತ್ತಾಂ

1 ತ್ರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ ತರಿಕಿಟದಿಂತ ದಿದ್ದೊಂತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ
ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ

2 ತ್ರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ ದದ್ದಾತರಿಕಿಟ ದಿಮಿತಕತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ

3 ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂಕ್ ದದ್ದಾತರಿಕಿಟ ದಿಮಿತಕತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
ಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ

4 ನಕ್ಕಿಟ ನಕ್ಕಿಟನಾಂ ನಕ್ಕಿಟನನ್ನಂ ದದ್ದಾತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
ತರ್ಕಿಟದಿದ್ದಂ ತರ್ಕಿಟದಿದ್ದಂ ತರ್ಕಿಟದಿದ್ದಂ

5 ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ ಧಿತ್ತನ್ನನ್ನ ದಿನ್ನದಿದ್ದೊಂ ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ
ಥಕ್ಕತನಾಂ ಥಕ್ಕತನಾಂ ಥಕ್ಕತನಾಂ

ಮುಕ್ತಾಯಂ:

ತಾಂ - ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತಾಂ ಕ್ ದಿದ್ದೀತರಿಕಿಟದಿದ್ದೊಂ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕತಾಂ
ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ ದದಿಗಿಣನಂ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸಮೀಕ್ಷೆ

● ಕ. ಪು. ಸೀತಾರಾಮ ಕೆದಿಲಾಯ, ಶಿಶಿಲ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಜಾತಿಯ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಗೋಚರಿಸುವುವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ವೃತ್ತಗಳೂ ಮಾತ್ರಾ ಬಂಧಗಳೂ ಅಂಶಿಗಣ ಬದ್ಧ ಗೀತೆಗಳು, ಅಂಶಿಗಣ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಮಿಶ್ರಿತ ಪದ್ಯಗಳೂ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಛಂದೋ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅವಲೋಕಿಸಿ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ಛಂದೋ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಛಂದೋ ನಿಯಮವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದು ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವುದು. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಗೀತೆಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ರಾಗತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುವು. ಆದುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ಛಂದೋ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುವುದು* ಪದ್ಯಗಳ ಛಂದೋನಿಯಮವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಣಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಣ-ಮಾತ್ರಾಗಣ-ಅಂಶಿಗಣಗಳೆಂದು ಮೂರು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಈ ಗಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಗುರು ಲಘು ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುವುದು.

ಲಘು:- ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರ-ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆ, ಇದನ್ನು । ಈ ಚಿಹ್ನೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ಗುರು:- ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರ-ಅನುಸ್ವಾರದ ಪೂರ್ವಾಕ್ಷರ-ವಿಸರ್ಗದ ಪೂರ್ವಾಕ್ಷರ-ವ್ಯಂಜನದ ಪೂರ್ವಾಕ್ಷರ-ಶಿಥಿಲ ದ್ವಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳು. ಇವನ್ನು ऽ ಈ ಚಿಹ್ನೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಲಾಗುವುದು.

---

*ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ವರ್ಣಮಾತ್ರೆಗೂ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ತಾಳಾಂಗ ಸಂಜ್ಞೆಯ ಕಾಲಮಾತ್ರೆಗೂ ಭೇದವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಘುಗುರುಪ್ಲುತಗಳಿಗೂ ತಾಳಾಂಗ ಸಂಜ್ಞೆಯ ಲಘುಗುರುಪ್ಲುತಗಳಿಗೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟಾಗುವುದು. ಸಂಗೀತದ ಕಾಲ ಮಾತ್ರಾಮೌಲ್ಯವು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದುದರಿಂದ ಛಂದೋಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ತಾಳಾಂಗ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಅನುಕೂಲವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಬಂಧಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಲಾಗುವುದು.

ವಿಕಲ್ಪಗುರು:- ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ನಿಶ್ಚಿತ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಘುವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಗುರುವಾಗಿ ಭಾವಿಸುವುದುಂಟು.

ವಿಕಲ್ಪಲಘು: ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರದಂತೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದುಂಟು.

ಪ್ಲುತ:- ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರವನ್ನು ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಉಚ್ಚರಿಸಿದರೆ ಅದು ಪ್ಲುತವಾಗುವುದು. ಇದನ್ನು ೩ ಈ ಗುರುತಿನಿಂದ ಸೂಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಪ್ಲುತದ ಪ್ರಯೋಗವು ಅತಿ ವಿರಳ.

ಅಕ್ಷರ ಗಣಗಳು:

ಮಗಣsss ಯಗಣ।ss ರಗಣs।s ಸಗಣ।।s
ತಗಣss। ಜಗಣ।s। ಭಗಣs।। ನಗಣ।।।

ಮಾತ್ರಾಗಣಳು:

ಷಣ್ಮಾತ್ರಾಗಣ-(ಟಗಣ)-೧೩ವಿಧ.
sss, ।।ss, ।s।s, s।।s, ।।।।s,
।ss।, s।s।, ।।।s।, ss।।, ।।s।।,
।s।।।, s।।।।, ।।।।।।
ಪಂಚಮಾತ್ರಾಗಣ— (ಠಗಣ) ೮ ವಿಧ
।ss, s।s, ।।।s, ss।, ।।s।, ।s।।, s।।।, ।।।।।
ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ (ಡಗಣ) ೫ ವಿಧ
ss, ।।s, ।s।, s।।, ।।।।
ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ (ಢಗಣ) ೩ ವಿಧ
।s, s।, ।।।
ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ (ಣಗಣ) ೨ ವಿಧ. s, ।।

ಅಂಶಿಗಣಗಳು

ಬ್ರಹ್ಮಗಣ ೪ ವಿಧ:- ss, ।।s, s।, ।।।
ವಿಷ್ಣುಗಣ ೮ ವಿಧ:- sss, ।।ss, s।s,
।।।s, ss।, ।।s।, s।।, ।।।।
ರುದ್ರಗಣ ೧೬ವಿಧ:- ssss, ।।sss,
s।ss, ।।।ss, ss।s, ।।s।s, s।।s,
।।।।s, sss।, ।।ss।, s।s।, ।।।s।,
ss।।, ।।s।।, s।।।, ।।।।।

ಗಣಪರಿವೃತ್ತಿ

ಕೆಲವು ರಾಗತಾಳ ಬದ್ಧ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಯುಗ್ಮಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳನ್ನೂ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಗಣಯುಗ್ಮಕ್ಕೆ

ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಪಂಚಮಾತ್ರಾಗಣಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದುಂಟು. ಹಾಗೆಯೇ ವಿಷ್ಣುಗಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮಗಣವನ್ನೂ ರುದ್ರಗಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ವಿಷ್ಣುಗಣವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಕೆಲವು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಗಳ ಬದಲು ಒಂದು ರುದ್ರಗಣವನ್ನು ಬರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಬ್ರಹ್ಮರುದ್ರಗಣಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಗತಿ ಉಂಟಾಗುವುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವು ತಪ್ಪಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು.

ಯತಿ:— ಯತಿಯೆಂದರೆ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪದವಿಚ್ಛೇದವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದಾಂತ್ಯಯತಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರುವುದು. ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳ ಚರಣಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸದೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬರುವುದು. ।। ಈ ಎರಡು ಗೆರೆಯಿರುವ ಮುಕ್ತಾಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿರಾಮವು ಬರಲೇಬೇಕಾಗುವುದು.

ಪ್ರಾಸಗಳು - ಖಂಡಪ್ರಾಸ

ಪ್ರತಿ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದನೆಯ ಎರಡನೆಯ ಸ್ವರಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದೇ ವ್ಯಂಜನವಿದ್ದರೆ ಖಂಡ ಪ್ರಾಸವೆನಿಸುವುದು ಮೊದಲ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸದ ಪೂರ್ವಾಕ್ಷರವು ಲಘುವಾದರೆ ಮುಂದಿನ ಪಾದಗಳ ಅಕ್ಷರವೂ ಲಘುವಾಗಿರಬೇಕು. ಮೊದಲ ಪಾದದ ಆದ್ಯಕ್ಷರವು ಗುರುವಾದರೆ ಅದು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುವಾಗಿರುವುದೋ ಅದೇರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಚರಣಗಳ ಆದಿವರ್ಣವೂ ಗುರುವಾಗಬೇಕು.

ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ:— ಒಂದೇ ವಿಧದ ಸ್ವರದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಜಾತೀಯ ವ್ಯಂಜನಾಕ್ಷರವು ಪ್ರತಿಪಾದದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವಾಗುವುದು.

ಅನುಪದ:— ಪದ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪದವು ಬಂದರೆ ಅನುಪದವೆನಿಸುವುದು.

ಶಿಖಾಪದ:— ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಿನ್ನರೀತಿಯ ಪದಕ್ಕೆ ಶಿಖಾಪದವೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಿಖಾಪದಗಳೂ ಬರಬಹುದು.

ವರಣದ ಪ್ರಯೋಗ

ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಎರಡು ಪಾದಗಳ ನಡುವೆ ಬರುವ ವಿಭಕ್ತ ಅಕ್ಷರಪುಂಜಕ್ಕೆ ವರಣವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆ.ಕೆಲವು ಪದಗಳ ವರಣದಲ್ಲಿ ಇತರ ಗಣಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದದ ವಿಭಕ್ತ ಅಕ್ಷರಗಳಿರುವುವು. ವರಣದ ಪೂರ್ವಪಾದದ ಅಂತ್ಯಾಕ್ಷರವನ್ನು ಓದಿದ ಅನಂತರ ರಾಗಾಲಾಪನೆಮಾಡಿ ಅಥವಾ ಮೌನದಿಂದ ಕಾಲಯಾಪನೆಮಾಡಿ ಬೇಕಾಗುವ ಮಾತ್ರಾ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ವರಣದ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಗಣಶೇಷವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾತ್ರಾಬದ್ಧ ಪದ್ಯದ ಗಣಶೇಷದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಂಶಿಗಣಬದ್ಧ ಗೀತಗಳ ವರಣದಲ್ಲಿ ಮೂಲಾಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನ ಅಂಶವು ಗಣಶೇಷವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಕ್ಷರವೂ ಬರಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಗಣಶೇಷದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾ

ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಣವನ್ನಾಗಲೀ ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಶೇಷಾಂಶವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು "ಶೇ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದು.

ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗ:

ರಾಗ ತಾಳ ನಿಬದ್ಧ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಇಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯೂ, ಕೆಲವು ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳೂ ಮೊದಲು ಬರುವುವು. ಈ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಲ್ಲಿಗಿಂತ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೂ ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಿಂತ ಪಲ್ಲವಿಯೂ ಕಿರಿದಾಗಿರುವುವು. ಎಲ್ಲಾ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಬರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ.

ಅಕ್ಷರ ವೃತ್ತಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಲ್ಲವೆಂದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ನಾಂದಿಪದ್ಯವನ್ನು ವೃತ್ತದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದಿರುವರು.

ಶಾರ್ದೂಲವಿಕ್ರೀಡಿತವೃತ್ತ:

ಇದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳ ಅತಿಧೃತಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ ವೃತ್ತ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಸಜಸತತಗಣಗಳೂ ಗುರುವೂ ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಯತಿಯಿರಬೇಕು.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಂ, ಕರುಣಾ,ಕರಂ ಶು,ಭಕರಂ, ರಾಕೇಂದು, ಶೋಭಾನ್ವಿ,ತಂ ।
ನಾಕೇಶಾದ್ಯಮ ರೌಘವಂದಿತಪದಂ ಲೋಕೈಕನಾಥಂಹರಿಂ ।
ಕಾಕುತ್ಸ್ಥಂ ಸುರಥಾಂಗ ಶೋಭಿತಕರಂ ಮಾಕಾಮಿನೀವಲ್ಲಭಂ ।
ಶೋಕಾಂಭೋನಿಧಿ ಕಂಭಜಂ ವಿಮಲಶಾಂತಾಕಾರ ಮೂರ್ತಿಂ ಭಜೇ ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಮತ್ತೇಭವಿಕ್ರೀಡಿತವೃತ್ತ

ಇದು ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕೃತಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ ವೃತ್ತ. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಸಭರನಮಯ ಗಣಗಳೂ ಲಘುವೂ ಗುರುವೂ ಬರಬೇಕು. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಯತಿಇರಬೇಕು.

ಸುರಮೌ,ನೀಂದ್ರನ, ನೀಕ್ಷಿಸು,ತ್ತ ಧರ,ಣೀ-ಪಾಲೇಂ,ದ್ರ ಧರ್ಮಾ,ತ್ಮ,ಜಂ ।
ಕರೆತಂದರ್ಚಿಸಿ ಪಾದಪದ್ಮಯುಗಮಂ ಮೆಯ್ಯಿಕ್ಕಿ ಸದ್ಭಕ್ತಿಯಿಂ।
ದೆರಗಲ್‌ದತ್ತ ಸುಪೀಠವೇರಿ ಬಳಿಕಂ ಕುಳ್ಳಿರ್ದು ಮೌನೀಶ್ವರಂ।
ವರ ಮಂದಸ್ಮಿತನಾಗಿ ಭೂಮಿಪತಿಯೊಳ್ ಸಂಪ್ರೀತಿಯಿಂ ಪೇಳಿದಂ ।।

— (ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ಸ್ರಗ್ಧರಾವೃತ್ತ:

ಇದು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ಅಕ್ಷರಗಳ ಪ್ರಕೃತಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ ವೃತ್ತ. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ ಮರಭನಯಯಯಗಣಗಳಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಯತಿ ಬರಬೇಕು.

ಶ್ರೀ ಮದ್ದೈ,ಕುಂಠವಾ,ಸಂ-ಸುರ,ತತಿವಿ,ನುತಂ-ಶಂ,ಭು ಮಿತ್ರಂ,ಪವಿತ್ರಂ ।
ರಾಮಂ ಮಾರೀಚ ಮುಖ್ಯಾಮರರಿಪು ಮಥನಂ ಕಂಸನಾಶಂಪರೇಶಂ ।
ಹೇಮಾಕ್ಷಘ್ನಂ ಬುಧೇಂದ್ರಂ ಖಿಲಕುಳ ಹನನಂ ಕಾಮಂತಾತಂಶುಭಾಂಗಂ ।
ಧೀಮಂದೈತ್ಯಾಳಿ ಭೀಮಂ ರವಿಶಶಿನಯನಂ ಕಾಗೆ ನಮ್ರಂಪರೇಶಂ ॥

— (ರಾಜಸೂಯ)

ಮಹಾಸ್ರಗ್ಧರಾವೃತ್ತ:

ಇದು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಅಕ್ಷರಗಳ ಅಕೃತಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ ವೃತ್ತ. ಇದರ ಪ್ರತಿ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಸತತ ನಸರರ-ಗಣಗಳೂ ಗುರುವೂ ಇರಬೇಕು. ಹದಿನೈದನೆಯ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಯತಿಬರಬೇಕು.

ವರಭೂ,ವಜ್ಞಂ ರ,ಸಜ್ಞಂ ರ,ಸಿಕಜ,ನನುತಂ,-ಸರ್ವಭಾ,ಪಾಪ್ರವೀ,ಣಂ।
ಸ್ಥಿರ ಧೈರ್ಯಂಖ್ಯಾತ ಶೌರ್ಯಂ ನಿಯಮಿತ ವಚನಂ ಕೀರ್ತಿಕಾಂತಾಸಮೇತಂ ।
ಸ್ಮರರೂಪಂ ಮುಕ್ತಕೋಪಂ ವಿಮಲಗುಣಯುತಂ ಸತ್ಯಧರ್ಮಂ ಸುಶೀಲಂ ।
ವರಕಾರುಣ್ಯಂ ಶರಣ್ಯಂ ಬುಧಜನ ಕುಮುದಾನಂದ ಚಂದ್ರಂಸಭೇಂದ್ರಂ॥

— (ಸಭಾಲಕ್ಷಣ)

ಮಾಲಿನೀವೃತ್ತ:

ಇದು ಹದಿನೈದು ಅಕ್ಷರಗಳ ಅತಿಶಕ್ವರಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ ವೃತ್ತ. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ ನನಮಯಯ-ಗಣಗಳಿರಬೇಕು. ಯತಿ ಎಂಟನೆಯ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು.

ಸರಸಿ,ಜದಳ,ನೇತ್ರಂ-ಚಾ,ರುವಕ್ತ್ರಂ, ಪವಿತ್ರಂ ।
ಸುರಜನಪರಿಪಾಲಂ ದೈತ್ಯಕಾಲಂ ಸುಶೀಲಂ ।
ವರಮುನಿಜನವಂದ್ಯಂ ಸತ್ಯಸಂಧಂ ಮುಕುಂದಂ ।
ಸಂರುಚಿರ-ತನುಭಾಸಂ ರಾಘವೇಶಂ ಮಹೀಶಂ ॥

— (ರಾವಣ ವಧೆ)

ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ಉತ್ಪಲಮಾಲಾ - ಚಂಪಕಮಾಲಾ - ಮಲ್ಲಿಕಾಮಾಲಾ- ಭುಜಂಗ ವಿಜೃಂಭಿತ ಇತ್ಯಾದಿ ವೃತ್ತಗಳು ವಿರಳವಾಗಿ ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುವು. ಪೂರ್ವ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಂದ:

ಕಂದದ ಪ್ರತಿ ಅರ್ಧಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಿದ್ದು ವಿಷಮಪಾದದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳೂ ಸಮಪಾದದಲ್ಲಿ ಐದು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳೂ ಇರಬೇಕು. ಷಷ್ಠಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜಗಣ ಅಥವಾ ಚತುರ್ಲಘುಗಳು ಬರಬೇಕು. ಷಷ್ಠಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ಲಘುಗಳಾದರೆ ಪ್ರಥಮಾಕ್ಷರದ ಅನಂತರ ಯತಿ ಇರಬೇಕು. ಸಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜಗಣ ಬರಕೂಡದು. ಅಷ್ಟಮ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗುರ್ವಂತ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವಿರಬೇಕು.

ಶಾರದೆ,ನಾನಾ,ಶಾಸ್ತ್ರವಿ ।
ಶಾರದೆ,ಪರಮೇ,ಷ್ಠಿ-ವಸಿತೆ,ವೀಣಾ,ಪಾಣೀ ॥

ಕಾರು,ಣ್ಯದೊಳೆನ,ಗೆ ನಿಶ್ಚ।

ಘೋರನೆ,ಸನ್ಮತಿ,ಯನಿತ್ತು,ರಕ್ಷಿಸು, ಮುದದಿಂ ।।

— (ಪಾರಿಜಾತ)

ಮಾತ್ರಾಷಟ್ಪದಿಗಳು

ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ವಿಧ. ಪ್ರತಿಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಥಮ ದ್ವಿತೀಯ ಚತುರ್ಥ ಪಂಚಮಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಣಗಳ ಒಂದೂವರೆ ಪಾಲು ಗಣಗಳೂ ಒಂದು ಗುರುವೂ ತೃತೀಯ ಮತ್ತು ಷಷ್ಠಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು.

ಶರಷಟ್ಪದಿ: ಇದರಲ್ಲಿ ಜಗಣ ।s। ವಲ್ಲದ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಬರುವುವು.

ಮುರಹರ,ನೆಂದಾ। ಸರಸದ, ನುಡಿಯನು। ನರತಾ,ನಾಲಿಸಿ,
ತವಕದೊ,ಳೆಂs।।. ಪರಿಪರಿ,ಯಿಂದಲಿ। ಧರಣೀ,ಶ್ವರನನು।
ಜರೆದನು, ನಿಂತುವಿ,ರೋಧದೊ,ಳುs।।

—(ಕರ್ಣಪರ್ವ)

ಕುಸುಮಷಟ್ಪದಿ: ಇದರಲ್ಲಿ ।ss ಮತ್ತು ।s।। ಈ ಗಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಪಂಚ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಬರುವುವು:-

ಬಳಿಕ ಮುಂ,ದಲ್ಲಲ್ಲಿ। ನಿಲುತ ತಾ,ನಲ್ಲಲ್ಲಿ। ಕುಳಿತಳಲು,
ತೇಳು ತಳು,ಕುತಬಳುಕು,ತs॥ ತೊಳಪಮೆ,ಲ್ಲಡಿಯನಿಡ।
ಲಳವಡದೆ, ಬಳಲಿಬಸ। ವಳಿದು ಬೆಂ,ಡಾಗಿ ಕುಳಿ,ತಳು
ಪಥದೊ,ಳುs॥

— (ಖರಾಸುರ ವಧೆ)

ಭೋಗಷಟ್ಪದಿ:- ಇದರಲ್ಲಿ ।s ಈ ಗಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಬರಬೇಕು.

ಜನಪ, ನೀಲ,ಕೇತು, ತನುಜ। ವನಕೆ, ಸತಿಯ,ರೊಡನೆ, ಕೂಡಿ।
ಘನದಿ, ಬರಲು,ಕಂಡ, ರಾವ,ಸಂತ,ನುರುಬೆಯು॥ ಅನುಪ,
ಮಿತವಿ,ನೋದದಿಂದ। ವಂನದಿ, ಹರ್ಷ,ಮೇರೆ, ಕಣಿದು।
ವಿನಯ,ದಿಂದ ಸಲಿಲ,ಕೇಳಿಗನುವ,ಗೈದ,ರುs॥

— (ನೀಲಧ್ವಜ ಕಾಳಗ)

ಭಾಮಿನೀ ಷಟ್ಪದಿ:-ಇದರಲ್ಲಿ ।s ಮತ್ತು ।s। ಈ ಗಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳು ಆವರ್ತನೆಗೊಂಡುಬ ರುವುವು.

ಪರಮ,ಪುರುಷನೆ, ಪಾಪ,ನಾಶನೆ। ದುರಿತ,ನಿಬಿಡ,ಧ್ವಾಂತ, ಸೂರ್ಯನೆ।
ಸುರನ,ರೋರಗ,ಲೋಕ,ವಿನುತನೆ, ನಿತ್ಯ,ಪಾವನ,ನೇ॥ ನಿರುಪ,
ಮಾಂಗನೆ, ನಿಷ್ಕ,ಳಂಕನೆ। ಶರಣ,ಜನ ಪರಿಪಾಲ, ಶೀಲನೆ।
ಗುರುವ,ರನೆ ನೀ,ನೊಲಿದು,ಪಾಲಿಪು,ದೆನಗೆ,ಸನ್ಮತಿ,ಯs॥

—(ಪಾರಿಜಾತ

ಪರಿವರ್ಧಿನಿ ಷಟ್ಪದಿ:- ಇದರಲ್ಲಿ ।s। ಈ ಗಣ ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಬರುವುವು.

ಘುಡುಘುಡಿ,ಸುತ ಜಗ,ನಡುಗಲು, ತಾಟಕಿ। ಯೊಡನೈ,
ತರೆಮುನಿ,ಮೃಡತಾ, ನೀಕ್ಷಿಸಿ। ಪೊಡೆರ,ಕ್ಕಿಸಿಗೆಸೆ, ನುಡಿದನಿ,
ದೇನೈ, ತಡೆವುದೆ,ಪೆಣ್ಗೊಲೆ,ಯುuS।। ನುಡಿಯೆನ,ಲಾಕಿ,ತ್ರಡಿ
ಜಗ,ಕಂಟಕ।ರೆಡೆಗುಂ,ಧರ್ಮವೆ, ಮೃಡಮ್ಮ,ತ್ಯುವತಾಂ।
ಕೆಡಹನೆ,ಯೆನ್ನಯ,ನುಡಿಯುಂ, ಸಲಿಸೆನೆ,ಪೊಡನೆರ,ಗಿದ ಹರಿ,ಯೂ।।

— (ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ)

ವಾರ್ಧಿಕಪಟ್ಪದಿ: ಇದರಲ್ಲಿ ISS, IS।। ಈ ಗಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಪಂಚಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳು ಬರುವುವು.

ರಜತಾದ್ರಿ, ವಾಸನಂ, ಖರಕರವಿ,ಭಾಸನಂ। ದ್ವಿಜರಾಜ, ಚೂಡನಂ,
ವರವೃಷಾ,ರೂಢನಂ। ವೃಜಿನಾಪ,ಹಾರನಂ, ಸಂರಕುಲೋ,
ದ್ಧಾರನಂ, ಸಾರನಂ, ಸಾಕಾರ,ನಂ।। ಅಜಶಿರ,ಚ್ಛೇದನಂ, ದಕ್ಷ
ಮಂಖ,ಭೇದನಂ। ಸುಜನಪರಿ, ಪಾಲನಂ,ಕರುಣಾಲ,ವಾಲನಂ।
ಗಜದೈತ್ಯ,ನಾಶನಂ, ಮೆರೆವ ಪರ,ಮೇಶನಂ,ಸೆನೆದೊರೆವೆ,ನೀಕೃತಿಯ,ನುS।।

— (ದ್ರೌಪದೀಪ್ರತಾಪ)

ದ್ವಿಪದಿ:

ಕಂಡೆಯಾ, ಜನಕಸುತೆ; ಕಡುವಿಚಿ,ತ್ರಗಳS॥
ದಂಡಕಾ,ರಣ್ಯದೊಳ,ಗಿರುವ ವ,ಸ್ತುಗ,ಳS॥

— (ಪಂಚವಟಿ ರಾಮಾಯಣ)

ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಗೀತೆಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗ ತಾಳ ಬದ್ಧವಾದ ಅನೇಕ ಗೀತಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಗೀತಗಳು: ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಿರುವ ಪದಗಳ ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತಸ್ಥಾನ ಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವೂ ಬರಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ I S ಈ ಗಣ ಬರಕೂಡದು.

ರಾಗ ಸಾವೇರಿ ರೂಪಕತಾಳ:

ಸೀತೆ,ಯನ್ನು, ಮನದಿ,ಯೆನ್ನ, ರೀತಿ, ನೋಡಿ,ಕೋ ॥
ತಾತ, ರಾಮ,ಚಂದ್ರ,ನೆಂದು, ಮಾತ,ನಾಡಿ,ಕೋ ॥

— (ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ)

ರಾಗ ಬೇಹಾಗ್ ರೂಪಕತಾಳ:

ಸುಲಲಿ,ತಾಂಗಿ, ಸಲಿಲ,ಜಾಕ್ಷಿ । ಛಲವಿ,ದೇನೇ, ಮೋಹ,ನೇ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ತುಂಬಿ,ಗುರುಳೆ, ರಂಭೆ, ಶಾತ।ಕುಂಭ, ಕುಂಭ,ನಿಭಕು,ಚೇ ।
ಹಂಬ,ಲಿಸದಿ,ರಬಲೆ, ಭಯವಿ,।ದೆಂಬ,ರೇನೆ, ಭಾಮಿ,ನೀ ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯಂ)

ರೇಗುಪ್ತಿ ರೂಪಕತಾಳ:

ಅಂಜ,ಬೇಡಿ,ರಂಜ,ಬೇಡಿ,ರಂಜ.ಬೇಡಿ,ರಿs॥ ಮುಂಜು,
ಹಗಲಂ, ಬಂದು, ತರಣಿ।ಗೆಂಜ,ಲಿಪುದೆ, ಧೈರ್ಯ,ತಾಳಿ ॥

— (ರಾಮಾಂಜನೇಯಕಾಳಗ)

ರಾಗ ಘಂಟಾರವ ರೂಪಕತಾಳ

ವನಜ,ಲೋಚ,ನs, ಅಘವಿ,ಮೋಚ,ನs ।
ದನುಜ, ಮರ್ದ,ನs, ಕೀರ್ತಿ,ವರ್ಧ,ನs ।
ಇನಿತು, ಕೆಲಸ,ಕೆs, ಎನ್ನ,ನೇತ,ಕೆ? ।
ಘನವ, ಮಾಡು,ವೆs, ಪಿರಿದು, ಪೊಗಂಳು,ವೆs ॥

— (ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ)

ರಾಗ ಪಂತುವರಾಳಿ ಮಟ್ಟೆತಾಳ:

ಬಂದ.ನಾ ಸಂ,ಮಿತ್ರೆ,ಯಣುಗ।ಮುಂದು,ವರಿದ, ರಾಕ್ಷ,ಸೇಂದ್ರ।
ನಂದ,ನನೊಳು, ಕದನ,ಕೆನುತ।ಲಂದು, ಬಿಲ್ಲ,ಪಿಡಿದು, ಕರದಿ॥

— (ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ)

ರಾಗ ಪಂಚಾಗತಿ ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ಬಂದ,ಬಲಕೆ,ಗಣನೆ,ಯಿಲ್ಲ।ಕೊಂದ,ಸೇನೆ,ಗೆಣಿಕೆ,ಯಿಲ್ಲ।
ಸಂದು,ದೆನಿತು,ಯಮು ನ,ಗರಿ।ಗೆಂದು, ತಿಳಿಯ,ದುs॥
ಸುಂದ,ರಾಂಗಿ, ಮಧುವ,ಕೊಂಡು।ಮುಂದ,ಹಾಸ,ದಿಂದ,
ಹರಿಯ।ಕಂಧ,ರದಲ್ಲಿ, ವೆಂರೆದು,ತರಿದ।ಳಂದು,
ಖಳರ,ನುs॥

— (ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ)

ರಾಗ, ಶಂಕರಾಭರಣ ಮಟ್ಟೆತಾಳ:

ಘಡಕಿ,ರಾತ, ಬೇಡ, ನಿನಗೆ, ಶಪಥ,ವೆನ್ನ,ಲಿs॥ ಬಡತ,ಪಸ್ವಿ,
ಯೆಂದು,ಬಗೆದೆ, ನಿನ್ನ,ಮನದ,ಲಿs॥ ಒಡಲ, ಬಗಿವೆ,ನೊಂದು,
ಶರದಿ,ನೋಡೆ,ನುತ್ತ,ಲಿs॥ ಮೃಡನ,ನೆಚ್ಚ,ನಸ್ತ್ರ,ಚಯದಿ,
ನರನು, ಖತಿಯ,ಲಿs॥

— (ಇಂದ್ರಕೀಲಕ)

ರಾಗ ದೇಶಿ ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ಬಂದು, ವರುಣ,ನುs॥ ನಿಂದು, ಹರಿಯು,ನುs॥ನಂದ,
ತನಯ,ಪೋಗ,ಬೇಡ।ವೆಂದು, ತಡೆದನುs॥

— (ಪಾರಿಜಾತ)

ರಾಗ ಅಹೇರಿ ಮಟ್ಟೆತಾಳ:

ಬಂದ,ನಾಗೆ, ಭಾನು,ಕೋಪ.ನುs ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಸ್ಯಂದ,ನವನ,ಡರ್ದು,
ದೈತ್ಯ।ವೃಂದ,ದೊಡನೆ, ಸಮರ,ಕೆನುತ ॥ಅನುಪಲ್ಲವಿ॥

ಖಳ ಮ,ಹೀಶ, ವಿಜಯ,ಖರಸು।ಕಲಿವಿ,ಮೋಪ,ಕಾಬ್ಯ,ಸುಗ್ರ।
ಕಳಭ, ವಿಷ್ಣು,ಸೇನ, ಮುಖ್ಯ।ದಳಪ,ತಿಗಳ, ಕೂಡಿ, ಶಸ್ತ್ರ।
ಗಳನು,ಧರಿಸಿ, ಧನುವ,ನಾದ।ಗೊಳಿಸಿ, ಬಳಸಿ,ಗಜರ,ಥಾಶ್ವ।
ವುಳಿಸಿ, ಹಿಂದೆ,ಪವನ,ನಸ್ನು।ಕಳೆದು,ತುಳಿದು, ಧರೆಯ,ರಣಕೆ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ವರಣಯುಕ್ತ ಗೀತಗಳು:

ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಪದಗಳ ವರಣದಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧದ ಗಣವಿನ್ಯಾಸ ಬರಬಹುದು.

೧) ಒಂದು ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ. ೨) ಎರಡು ತ್ರಿಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳು. ೩) ಒಂದು ಗುರು ಮತ್ತು ಎರಡು ತ್ರಿಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳು.

ಕೆಳಗಿನ ಪದದಲ್ಲಿ ಉಭಯ ಪಾದಗಳ ನಡುವೆ ವರಣವು ಬಂದಿದೆ.

ರಾಗ ದೇಶಿರೂಪಕತಾಳ:

ನಿನ್ನ, ಕಂಡು, ಧನ್ಯ,ನಾದೆ, ರಾಮ,ಚಂದ್ರ॥ ಇಂದಿ।ಗೆನ್ನ,ಜನ್ಮ,
ಸಫಲ,ವಾಯ್ತಿ, ರಾಮಚಂದ್ರ ॥ ಕನ್ನೆ,ಯನುಜ,ರೊಂದು,ಗೂಡಿ,
ರಾಮ,ಚಂದ್ರ ॥ ರಾಜ್ಯ।ವನ್ನು, ಬಿಟ್ಟು,ಪೋಪಿ,ರೆಲ್ಲಿ? ರಾಮ,ಚಂದ್ರ ॥

— (ರಾಮರಾಜ್ಯ ವಿಯೋಗ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಪ್ರಾರಂಭ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಪಂತುವರಾಳಿ ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ನಡೆಯೊ,ಲೋ ಮ,ರಾರಿ, ಸುಖದೊ.ಳುs॥ ಸಲುಗೆ, ಮಾತ।
ನುಡಿದು, ಪೆಟ್ಟು,ತಿನ್ನ,ದೆನ್ನೊ,ಳುs॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ನೀನು,ಬೇಡಿ,
ದೈದು,ಗ್ರಾಮ,ದಿs॥ ಒಂದ,ನಾದ।ರಾನು, ಕೊಡುವು,ದಿಲ್ಲ,
ಸಾಮ,ದಿs॥ಕ್ಷೋಣಿ,ಯಂತ್ರಿ.ಪಾದ,ಗೈದ।ಜಾಣ,ತನವ,ನೆಲ್ಲ
ಗೋಪ। ರಾಣಿ,ಯರಲಿ, ತೋರು, ನಮ್ಮ॥ಸ್ಥಾನ,ದಲ್ಲಿ,ಮೆರೆಯ, ಲರಿದು॥

— (ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವರಣಗಳಿವೆ.

ರಾಗ ತುಜಾವಂತು ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ಆರೆ,ಲೋ ಮ,ದಾಂಧ,ವೀರ,ನೇ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ಚೋರ,ರಂತೆ, ಮಾರ್ಗ,
ಲಗಳ। ಸೇರಿ,ಬಂದು, ಪಟ್ಟ,ಣವವಿ।ಚಾರ,ವೆಸಗ,ದಿಂತು,
ಮುತ್ತಿ।ಗಾರು,ಗೆಯ್ವೆ, ಭಳಿರೆ,ಯಿಂಥ। ಪಾರು,ಪತ್ಯ,ಕೊಟ್ಟ,
ರಾರೆ,ಲಾ॥ನೋ,ಡಲ್ಕೆ,ಭಸ್ಮ।ಧಾರಿ,ಯೆನಿಪ, ಶೈವ,ನೇನೆ,ಲಾ॥
ರು,ದ್ರಾಕ್ಷಿ,ಗಳದಿ।ಹಾರಗೈದೆ,ಧೀರ,ನಹೆಭ,ಲಾ॥

— (ಕುಮಾರ ವಿಜಯ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದವು ಅತೀತ ಗ್ರಹರೀತಿಯ ತಾಳಘಾತಕ್ಕೆ ಒಡಂಬಡುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಪಾದದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಗಣವಿಭಜನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕದ ಗುರು ಅಕ್ಷರವಿದೆ.

ರಾಗ ಸಾವೇರಿ ರೂಪಕ ತಾಳ:

ಆ।ನಂದ ಮುಖೀ, ಸುಂದ,ರಾಂಗಿ, ಮಂದ,ಗಾಮಿ,ನೀ॥
ಬಂದ,ಬವಣೆ,ಪೇಳ್ವೆ,ನಾದಿ,ಯಿಂದ,ಕಾಮಿ,ನೀ॥

— (ಕುಮಾರ ವಿಜಯ)

ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಗೀತಗಳು:

ಕೆಲವು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ ಬದ್ಧ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಾಗಲೀ ಗುರ್ವಂತ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವಾಗಲೀ ಬರುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಜಗಣ ।S। ಬಂದರೆ ಸೊಗಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಆರ್ಯಾಸವಯ್ಯ-ಏಕತಾಳ:

ಎಲೆಮಾ,ನವನೀ,ಸಲೆಕೈ,ಚಳಕದಿ।ಬಲಿದಿಹ,ಸೇತುವ,ದೇನಾ,ಯ್ತು,S॥
ಬಲಿಮುಖ,ರೈನಾವ್।ಬಲುಭಟ,ರೈನೀವ್। ಸಲುವುದೆ,ನಿಮಗೀ,ಪೌರುಷ,ವು,S॥

— (ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ಏಕತಾಳ:

ಪಾಲಯ,ಗಜಮುಖ,ಪಾರ್ವತಿ,ನಂದನ। ಜಾಲವ,ಮಾಡದೆ,ಪಾಲಿಸು,
ನಮ್ಮನು ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಘೋರವಿ,ಘ್ನಾರ್ಣವ, ಘಟಭವ, ಸನ್ನಿಭ।
ವಾರಿಜ,ಬಾಂಧವ,ಕೋಟಿಸ,ಮಪ್ರಭ॥

— (ಸಭಾಲಕ್ಷಣ)

ರಾಗ ಕಾಂಭೋಜ ಏಕತಾಳ:

ಭರಿತ ಗು,ಣೋದಯ,ಪಾರ್ವತಿ,ಪುತ್ರ,S॥ ಸುರನುತ,ನಿರ್ಮಲ,
ಶೋಭನ,ಗಾತ್ರ,S॥ ದುರಿತನಿ,ವಾರಣ,ತೋಯಜ,ನೇತ್ರ,S॥
ವರಮಣಿ,ಭೂಷಣ, ವಾಸುಕಿ,ಮಿತ್ರ,S॥

— (ಸಭಾಲಕ್ಷಣ)

ಸವಾಯ್ ಜಂಗಲ್-ಏಕತಾಳ:

ಎಲವೆಲ,ವೋ ಛೀ,ನೃಪಕುಲ,ಕುನ್ನಿಯೆ। ಕಳವಿನ,ಜೂಜಾ,
ಡುವ ಬಾ,ಬಾರ್ಕೈ॥ ಸಲಿಲದೊ,ಳೇತಕೆ, ಸುಮ್ಮನೆ, ಮುಳುಂ
ಗಿಹೆ।ಸುಲಿಸ್ವೆ,ದ್ರುಪದಜೆ,ಯಂಬರ,ಫಡಫಡ॥

— (ಗದಾಪರ್ವ)

ಜಂಗಲಾ ಏಕತಾಳ:

ಏಕಳು,ತಿಹೆ ಬಿಡು,ಶೋಕವ,ರತಿಕೇಳ್। ಸಾಕುಸು,ಮಂಗಲೆ,ಯೇ,S॥
ಲೋಕೇ,ಶನು ಬರೆ,ದಂತಹ, ಬರೆಹ ನಿರಾಕರಿ,ಸುವರಾ,ರೆಲೆ ತಾ,ಯೇ,S॥

— (ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ)

ಆನಂದಭೈರವಿ ಏಕತಾಳ:

ಹರುಷದೊ,ಳೆನ್ನನು,ನೆರೆಯದಿ,ರಲು ನಿನ।ಗಿರಗೊಡೆ,

ನೆನಲವ,ಳಿsII ಸ್ಮರ ಶರ,ಹತಿಯಿವ,ಗಿರುವುದೆ,ನಿಜವೆನು।
ತರಿದೊ,ಪ್ಪಿದಳಾ, ವರಮುನಿ,ವಚನಕೆ॥

— (ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರಪ್ರತಾಪ)

ರಾಗ ಕಮಾಚ್ ಏಕತಾಳ:

ಇಂತಂಮ,ಯನ ಶ್ರೀ, ಕಾಂತಕ,ಳುಹಿತದ। ನಂತರ,ದಲಿ
ಕಂ,ಡಂತರವರಿತುs॥ ಕಾಂತಾ,ರದಿ ಶಿಖಿ,ಬ್ರಾಂತಿಕ,
ರ ಪ್ರಭೆ।ಯಾಂತು,ಜ್ವಲಿಸಿರೆ,ಸಂತಸ,ವಾಂತುs॥

— (ಖಾಂಡವದಹನ)

ರಾಗ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳ:

ಏನನು, ನುಡಿದೆಯೊ,ಮಾನವ, ಗರ್ವದಿ। ಸಾನುವ,
ನೀನಡ,ರಿs॥ ಆನುವ,ರಾರು ನಿ,ಧಾನಿಸಿ,ಪೇಳ್ ಸುರ।ಮಾನವ,ರೊಳಗೆನ,ಗೆs॥

— (ಸುಭದ್ರಾಕಲ್ಯಾಣ)

ಅಷ್ಟಪದಿ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳ:

ಅಗಸುತೆ,ಕೇಳಾ। ಶುಗಸಖ,ಶರವನು। ತೆಗೆದುಬಿ,ಡಲು ಧಗ।
ಧಗಿಸುತ,ಕಿಡಿಗಳ।ನುಗುಳುತ,ಬಂದುದು। ರಘುಂಪತಿ,ಯನು
ಜಗ। ಹೊಗೆಯುಲಿ,ಮುಸುಕಿತು। ಭುಗಿಭುಗಿ,ಲೆನುತs॥ ಏನನೆಂಬೆ॥

— (ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ)

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ಆದಿತಾಳ:

ಹಾರಮ,ಣೆss, ಶುಕಗಾ,ನೇs॥ ಬಾರೇ,ವಾs, ರಣಯಾ,ನೇs॥
ನಾರೀ,ಬೇಸರವೇ,ನುs॥ ದೂರುವೆ,ಯಾs,ಗಂಣಧೇ,ನುs॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯಂ)

ಇದರ ಸಮಗಣ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗಂರುವೇ ಬರಬೇಕು.

ವರಣಯುಕ್ತ ಗೀತಗಳು:

ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಪದಗಳ ವರಣದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಗಣವಿನ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು ೧] ಒಂದು ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ ೨] ಒಂದು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ ೩] ಒಂದು ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಒಂದು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ ೪] ಒಂದು ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಎರಡು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಉಭಯ ಪಾದಗಳ ನಡುವೆ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗಭೈರವಿ ಏಕತಾಳ:

ಎಲವೋ,ಮಘವನ, ಮಗನೇs॥ ನೀ। ಕಲಹದಿ,ಬಲುಸಹ,
ಸಿಗನೇs॥ ಛಲಮಾ,ಡದಿರು ನಿ,ರರ್ಥs॥ ಜಯ।ಲಲನೆಯು,ನೊರೆವಳೆ, ಧೂರ್ತs॥

—(ದ್ರೌಪದೀಪ್ರತಾಪ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವರಣವಿದೆ.

ರಾಗನವರೋಜು ಏಕತಾಳ:

ಅಮ್ಮ,ಯ್ಯs,* ಬಿಡು ದುಗು,ಡ*s॥ ನೀ। ಸುಮ್ಮನೆ, ಯೋ,*ಚಿಸಬೇ,ಡs*॥
ಬೊಮ್ಮನ,ಮರರ,ನೊಮ್ಮೆಗೆ,ಗಣಪೆನೆ?। ಘಮ್ಮನೆ, ಭೂಪನ;
ಹಮ್ಮನಿ,ನಿಲಿಸಂವೆ॥

— (ರತ್ನಾವತೀಕಲ್ಯಾಣ)

* ಈ ಚಿಹ್ನೆ ಇರುವ ಸಮಗಣ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವೇ ಬರಬೇಕು.

ರಾಗ ಸುರಟಿ ಏಕತಾಳ:

ಕೇಳನಿ,ಮಿಷರೊಡೆ,ಯsss॥ ನಿನ್ನೊಳು। ಪೇಳಂವೆ,ವೀನಂಡಿ,ಯsss॥
ಖೂಳ ಖ,ಳರ ಜಯ,ದೇಳಿಗೆ,ಯೇನಿದು। ಭಾಳನ,ಯಂನನವ,ರಾಳಾಗಿಹನೇ?

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಧವಳಾರ ಆದಿತಾಳ:

ಆರತಿ,ಬೆಳಗಿದ,ರುs॥ ಕಾ,ಮಿನಿಯರುಂ। ಆರತಿ,ಬೆಳಗಿದ,ರುs॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ಬಂಗಾ,ರದ ಹರಿ,ವಾಣದಿ,ಸೊಬಗಿನ। ಶೃಂಗಾ,ರದ ಕ,ರ್ಪೂರವ, ಬೆಳಗಿಸಿ॥

—(ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲ)

ರಾಗ ಬೇಗಡೆ ಏಕತಾಳ:

ಬಿಡಿ,ರೋs॥ ಈ,ಧಡಿಗರ,ಭಯಬಿಡಿ। ಬಿಡಿ,ರೋs॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ದುರುಳರ,ವರು ಧುರ,ದಿರ,ವರಿವರೆ ಕರಿ। ಹರಿಗೆರ,ಗಿದ
ತೆರ।ನೆರೆನೆರೆ,ದರು ಸರಿ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಅಹೇರಿ ಏಕತಾಳ:

ಕುಂಭಕು,ಚಾನ್ವಿತೆ,ಯಾರೀ,ಕೆಯಂ ಜಲ।ಜಾಂಬಕಿ,ಗುಣಮಣಿ,ಯು ॥
ಚಂದ್ರಮು। ಬಿಂಬಸ,ಮಾನ ಶಂ,ಭಾನನೆ, ಕಾಂಬಳು। ವಿುಂಭಾ,ಗದಿ
ಸತಿ,ಯುs॥ ಗಿರಿಜೆಯಂ। ಹಂಬಲ, ಬಿಡುನಿನ,ಗಿಂಬುಗೊ,ಡುವೆ ತಾ।
ನೆಂಜೊಡೆ, ಬಂದಳೆ,ಸಂಭ್ರಮ,ದೋರ ತ॥

— (ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವರಣವಿದೆ

ರಾಗ ಜಂಜೂಟಿ ಏಕತಾಳ:

ಹಾಹಾ,ಎನುತಲಿ,ರುದ್ರನ,ಕಂಡಳು।ಹಾಹಾ,ರವದೊಳು,ಹಾರಿದ,ಳುs॥
ನಗೆ,ಬೀರಿದ,ಳುs॥ ಮುದವೇರಿದ,ಳುs॥

— (ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲ)

ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಗಣಮಿಶ್ರಿತ ಗೀತಗಳು:

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಆವರ್ತನೆಗೊಂಡು ಬರುವುವು. ಕೆಲವು ಪದಗಳ ನಿಶ್ಚಿತಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಾಗಲೀ ಗುರ್ವಂತಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವಾಗಲೀ ಬರುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ । s ಮತ್ತು । s । ಈ ಗಣಗಳು ಬರಕೂಡದು.

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ತರುಣಿ,ದೇವಕಿ,ಯುದರ,ದೊಳು ಹರಿ।ಯಿರದೆ, ನೆಲಸಿದ,
ನೇನ,ನೆಂಬೆನು । ಪರಮ,ಪುರುಷನ, ಮಹಿಮೆ,ಯನು ಕೇಳ್।ಧರಣಿ,ಪಾ,ಲs॥

— (ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ)

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಮಗನೆ, ನೀನೀ,ಪರಿಯೊ,ಳಳುಹುವ । ಬಗೆಯು,ದೇನೈ,
ಮನದ,ಲಿs॥ ಬಗೆಯು,ದಿರುಸೇ,ವಕನೆ,ನುತ್ತಾಲಿ।
ಸುಗುಣ,ನಿಧಿಯೇs॥

— (ರಾವಣವಧೆ)

ರಾಗ ತೋಡಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಎಲೆಮ,ಹೀಪತಿ, ಚಿಂತೆ,ಯೇಕೈ । ಜಲಜ,ನಾಭನ,
ಕರುಣ,ದಿಂದಲಿ । ಕಲಹ,ಕಾನುವ,ರಿಲ್ಲ, ನಿನ್ನ,ಲ್ಲಿs॥
ಇಳೆಯ, ಪಾಲಿಪ, ಹರ್ಷ,ದೇಳ್ಗೆಯು । ಕಳೆಯು, ಕುಂದಿದೆ,
ತವಮು,ಖಾಬ್ಜದಿ । ತಿಳುಹು,ನೀ ಮರೆ,ಮಾಜ,ದೆನ್ನ,ಲ್ಲಿs॥

— (ಅನುಸಾಲ್ವ ಗರ್ವಭಂಗ)

ರಾಗ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ರಾಜ,ವಂಶಲ,ಲಾಮ,ಲಾಲಿಸು । ರಾಜ,ತೇಜೋ, ಲಕ್ಷ,ಣದಲಿವಿ।
ರಾಜಿ,ಸುವ ಸಂ,ಪನ್ನ,ನೀನಹೆ । ರಾಜ,ಧರ್ಮದ, ಗುಣದ,ಲಿs॥
ತೇಜ,ದಿಂದs॥

— (ಖಾಂಡವದಹನ)

ಈ ಪದದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಖಾಪದವಿದೆ. ಇದೇ ಧಾಟಿಯ ಕೆಳಗಿನ ಪದದಲ್ಲಿ ಶಿಖಾಪದವಿಲ್ಲ.

ರಾಗ ಮಧುಮಾಧವಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಮಾರ,ನಯ್ಯನ,ಮನದಿ,ನೆನೆಯುತ। ಮಾರ,ನಸ್ತ್ರಕೆ,ಮೆಯ್ಯ,
ನೊಡ್ಡುತ।ಮಾರ,ಮಣಮ್ಯೆ,ದೋರಿ,ಸೆನುತಲಿ।ಮಾರ,ಮಣಿ
ನುತಿ,ಗೈದ,ಳೆs॥

— (ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ)

ರಾಗ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಗಜವ,ದನಗಿರಿ,ವರಸು,ತಾತ್ಮಜ । ತ್ರಿಜಗ,ದೀಶ ಗು,
ಹಾಗ್ರ,ಜऽ॥ ಅಜಸು,ರಾರ್ಚಿತ, ಚರಣ, ಸರಸಿಜ ।
ಭಜಕ,ಸಂಕುಲ,ಸುರ ಕು,ಜऽ॥-ಶರಣಂ,ಶರಣಂऽ॥

ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿಖಾಪದವಿದೆ. ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ.

ರಾಗ ಯಮುನಾ ಕಲ್ಯಾಣಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಮಂಗ,ಳಂ ಜಯ, ಮಂಗ,ಳಂ ಶುಭ । ಮಂಗ,ಳಂ
ಮಹ,ಲಿಂಗ,ಗೆऽ॥ ಅಂಗಜಾರಿ ಭುಂ,ಜಂಗ,ಭೂಷಿ।
ತಾಂಗ,ಕರುಣಾ,ಪಾಂಗ,ಗೆऽ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯಂ)

ವರಣಯುಕ್ತ ಗೀತಗಳು:

ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ ಮಿಶ್ರಿತಪದಗಳ ವರಣದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಗಣಗಳು ಬರಬಹುದು.

೧ ಒಂದು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ

೨ ಒಂದು ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ - ಒಂದು ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ - ಒಂದು ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣ.

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳ ಪಲ್ಲವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾ ವರಣವು ಬರುತ್ತದೆ.

ರಾಗ ಭೈರವಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಬಂದ,ನಾಗೆऽ॥ ರಥದಲಿ । ಬಂದ,ನಾಗऽ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಬಂದ,
ನಾಗೋ,ಕುಲದೊ,ಳಿರುತಿಹ । ಸಿಂಧು,ಶಯನನ,ಕಾಂಬ,ತವಕದಿ
॥ಅನುಪಲ್ಲವಿ॥ ಬರುತ, ಮನದಲಿ, ಹರಿಯ,ನೆನೆಯುತ ।
ದುರುಳ,ಕಂಸನ, ಚೆರನೆ,ನುತ ಶ್ರೀ। ಹರಿಯು,ನನ್ನನು,
ಕರೆಯಂ,ನೋಮೇಣ್ । ಕರವಿ,ಡಿದುಮ,ನ್ನಿಪನೊ,ನಾನದ ।
ನರಿಯೆ,ನೀ ಬ್ರ,ಹ್ಮಾಂಡ,ವುದರದೊ।ಳಿರಿಸಿ,ಕೊಂಡಿಹ,ನೆಂದು,
ಶ್ರುತಿಗಳಂ। ಒರಲು,ತಿದೆಯೆ,ನ್ನೊಬ್ಬ,ನನುತಾ । ಕರುಣೆ,ಸದೆ
ಬಿಡ,ನೆಂದು, ಭಕ್ತನು ॥ — (ಕಂಸವಧೆ)

ಭೈರವಿ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ಬಂದ,ನಾಗೆऽ॥ ಸಮರಕೆ । ನಿಂದ,ನಾಗऽ॥ ಇಂದ್ರ,ಜಿತು ಮ,
ರ್ಕಟರ,ಸೈನ್ಯವ.। ಕೊಂದು,ಬಿಸುಡಂವೆ,ನೆನುತ,ಕೋಪದಿ ॥
ಪಲ್ಲವಿ॥ ಓಡಿ,ದಸುರರ, ಕರೆಸಿ, ಸಂಗಡ । ಕೂಡಿ,
ಕೊಂಡನಂ,ರಭಸ,ದಿऽ ॥ ಜೋಡಿ,ಸುತಗಜ,ತುರಗ,
ಗಳ ಬರ।ಮಾಡಿ,ಕೊಂಡನು, ಹರುಷದಿऽ ॥ ಝಾಡಿ,ಸುತ
ಖಡ್ಗವನು ಝಳಪಿಸಿ,ನೋಡಿ,ಕೊಂಡನು, ಸಹಸ,ದಿऽ॥

ಗಾಥ,ದಿಂವಲಿ, ರಥಕೆ,ಕುದುರೆಯಂ। ಹೂಡಿ, ಕಿಡಿಕಿಡಿ,ಸೂಸು,ತ್ತೊಯ್ಮ್ಮೆನೆ॥
— (ಕುಂಭಕರ್ಣಕಾಳಗ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಬೇಗಡೆ ಏಕತಾಳ:

ವಂದಿ,ಸುವೆ ಗುಣ,ವೃಂದ ಮುನಿತಿಲ,ಕs॥ ಕ್ಷಮಿಂ,ಸುವುದುಂ,
ತಪ್ಪುಗ।ಳೊಂದ,ನೆಣಿಸದೆ,ಚಂದ,ದಿಂ ಬಳಿ,ಕs॥
ಎಂದ,ರೇನರ,ವೀದ, ಶರದುರಿ।ಯಿಂದ, ಬಲುಪರಿ,
ನೊಂದುಂ,ಬಳಲುತ। ಮುಂದುಂ,ಗಾಣದೆ, ನಿಂದಿ,ರಲು
ನಡೆ।ತಂದೆ, ನೀನಾ,ನಂದ,ದಿಂದಲಿ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ರಾಗ ಬೇಗಡೆ ಏಕತಾಳ:

ಏನ,ನುಸಿರಲಿ,ಮಾನಿ,ನಿಯು ಚೆಲುಂ,ವಾ ನ,ನದಪರಿ,ಗೆs॥
ಮದಗಜ।ಯಾನೆ,ಕೋಕಿಲ,ಗಾನೆ, ಸತಿಯಾ,ನೂನ,ಮೊಗಸಿರಿ,ಗೆs॥
ಮತ್ತು,ಡು।ಸೇನೆ,ಯಧಿಪತಿ,ಬಾನ,ತೊರೆಯುತ,
ಲೀ ನಿ,ತಂಬಿನಿ,ಗೆs॥ ನಿಟಿಲದಿ। ಸಾನು,ರಾಗದಿ,ತಾನೆ,
ಮೆರೆಯುತ, ಪೂರ್ಣ,ಕಳೆಯೆಸ,ಗೆs॥ ಇದಕನುಂ।ಮಾನ,ವಿಲ್ಲವಿ,
ದೇನೆ,ನಲು ಹಗೆ,ಮಾನ,ವಗೆ ತಾವ್। ಬೇನೆ,ಪಡುಂವಂ,ತೀನ,
ಳಿನಗಳ್, ನ್ಯೂನ,ಗೊಂಡಿವೆ। ಹೀನ,ಯಿಸುತಾ, ಏಣ,ಧರನನು॥

—(ರತ್ನಾವತೀಕಲ್ಯಾಣ)

ಮೊದಲಪದವನ್ನು ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳಾಗಿ ಇಟ್ಟು ಈ ಪದವನ್ನು ಸೊಲ್ಲು ಪದವಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಥೂಢಿ ಇದೆ.

ಪಂಚಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಗೀಗಳು:

ಪಂಚಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಪದಗಳ ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಾಗಲೀ ಗುರ್ವಂತ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವಾಗಲೀ ಬರುವುದು, ಇದರಲ್ಲಿ ।s।। ಮತ್ತು ।ss ಈ ಗಣಗಳು ಬರಕೂಡದು.

ರಾಗ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಬಿಸಜಲೋ,ಚನೆ ನಿನ್ನ, ಪೆಸರೇನು. ಪೇಳ್‌s॥ ಶಶಿಮುಖಿಯೆ,
ಪೆತ್ತವರ,ನುಸಿರು ಗುಣ,ಶೀಲೆs॥ ಕುಸುಂಮಗಂ,ಧಿನಿ ಮಂನಸು,
ಕದಡಿಹುದು, ಕೇಳ್‌s॥ ಪೊಸ ಯೌವ,ನಾಂಗಿನೀ,ಸಲಹೆನ್ನ,ಬಾಲೆs॥

— (ವಿದ್ಯುನ್ಮತಿ ಕಲ್ಯಾಣ)

ರಾಗಭೈರವಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಏನನುಸಿ,ರಲಿ ಕಾರ್ಯ।ಹಾನಿಯಾ,ದುದು ಶಕ್ರ। ತಾನೆಕಾ,
ಣಿಸನಂತೆ। ಮಾನಿನಿಯು, ಸಹಿತs॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ರಾಗ ಕಾಂಬೋಧಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಧರಣಿಪತಿ, ಕೇಳ್ ಬಳಿಕ,ನರನಂ ನಿಜ,ಸತಿವೆರಸಿ।
ಮುರಹರನ,ನೊಡಗೊಂಡು, ಮುದದಿꣳ॥ ಮೆರೆವಮಣಿ,
ರಥವೇರಿ,ಭರದಿ ಶ,ಕ್ರಪ್ರಸ್ಥ। ಪುರಕೆ ನಡೆ,ತಂದನು,ತ್ಸವದಿꣳ॥

— (ಸುಭದ್ರಾಕಲ್ಯಾಣ)

ರಾಗ ಮಾರವಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಅಣ್ಣಕೇಳ್,ಸೌಭದ್ರೆ,, ಬಣ್ಣದಿಂ,ದೆನ್ನೊಡನೆ। ಹಣ್ಣಿದಳು, ಧುರವ
ಮಂ,ಕ್ಕಣ್ಣನಂ,ದದೊಳುꣳ॥ ಮಿಣ್ಣನಾ,ಕೆಯು ಗರ್ವ, ಮಣ್ಣಗೂ,
ಡಿಸಿದೆನಿದ।ನೆಣ್ಣದಿರು, ಮನದಿ ಪೂ,ಗಣ್ಣಪಿಂ,ತೆರಳುꣳ॥

— (ದ್ರೌಪದೀಪ್ರತಾಪ)

ರಾಗ ಅಹೇರಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಜಯಮಂಗ,ಳಂ ನಿತ್ಯ, ಶುಭ ಮಂಗ,ಳಂꣳ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ಕಮಲದಳ, ನೇತ್ರನಿಗೆ, ಕೈಟಭ, ಧ್ವಂಸನಿಗೆ। ಕಮನೀಯ,
ಕೌಸ್ತುಭಾ,ಲಂಕೃತನಿ,ಗೆ॥ ಕಮಲಾಮ,ನೋಹರಗೆ,ಕಾರುಣ್ಯ,
ಸಾಗರಗೆ। ಕಮಲಸಖ,ಶತಕೋಟಿ,ನಿಭತೇಜ,ಗೆꣳ॥

— (ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ)

ರಾಗ ನಾಟಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಮುಂದದಿಂದ, ನಿನ್ನ ಕೊಂ,ಡಾಡಂಪೆನು, ಅನವರತ। ಮಂದವೂರ,
ವಿಘ್ನೇಶ, ದೇವಜಗ,ದೀಶꣳ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಪರಬ್ರಹ್ಮ, ರೂಪವೇ,
ದಾಂತ ಸಾ,ರಪ್ರೀಯಂ। ಪುರುಹೂತ,ನಮಿಂತ ದಿ,ವ್ಯಾಂಘ್ರಿಕಮ,ಲꣳ॥
ಗಿರಿಜಾಕುಂ,ಮಾರ ಆ,ದಿತ್ಯ ಕೋ,ಟಿಪ್ರಕಾಶ। ಕರಿವದನ,
ಕರುಣಾ ಸ,ಮುಂದ್ರ ಭವ,ಛಿದ್ರꣳ॥ — (ಸಭಾಲಕ್ಷಣ)

ರಾಗ ನಾಟಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಜಯ ಜಾನ,ಕೀಕಾಂತ, ಜಯಸಕಲ, ವೇದಾಂತ। ಜಯತು ಮಹಿ,
ಮಾನಂತ। ಜಯಭಾಗ್ಯ,ವಂತꣳ॥ ಜಯಜಯತು, ಜಯತುꣳ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ದಶರಥಾ,ತ್ಮಜವೀರ, ದಶಕಂ,ಠ,ಸಂಹಾರ। ಪಶುಪತಿಯ,ವರಮಿಂತ್ರ,
ಪಾವನಚ,ರಿತ್ರꣳ॥ ಕುಸುಮಂಸಾ,ಯಕರೂಪ, ಕಂಶಲಕೀ,
ರ್ತಕಲಾಪ। ಅಸುರ ಸಂ,ಕುಲ ಶಿಕ್ಷ, ಅಂಬುಜದ,ಳಾಕ್ಷꣳ॥
ಜಯಜಯತು,ಜಯತುꣳ॥ — (ಪಂಚವಟಿ ರಾಮಾಯಣ)

ವರಣಯುಕ್ತ ಗೀತಗಳು:

ಪಂಚಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಪದದ ವರಣದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಗಣ ವಿನ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು:
೧] ಒಂದು ಪಂಚಮಾತ್ರಾಗಣ ೨] ಒಂದು ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣ.

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಉಭಯಪಾದಗಳ ನಡುವೆ ವರಣವಿದೆ.

ಕೇದಾರಗೌಳ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಕಾಂತೆ ನೀ,ಪೇಳ್ವುದೆಲ್ಲಾ,ಽ॥ ಮನಕೆ ಸರಿ।ಬಂತಾಮೊ,ಡೆನ್ನಸೊ,ಲ್ಲಽ॥
ಸಂತಸದೆ,ಕೇಳು ತಳೆ,ದಂಽ॥ ನೆಪಪೊಸಿಜ।ಮಂತೆಂಬು,ದನು
ಪೇಳು, ತಿಳಿದುಽ॥ — (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಹಾಕು ಮಾ,ರಕ ಸಮರ,ಶೂರಽ॥ ಸಚ್ಚರಿತ। ಶ್ರೀಕಾಂತ,
ಭಕ್ತಶರ,ನಿಧಿ ಸಮುಗ,ಭೀರಽ॥ ಲೋಕಮಾ,ರರೊಳು ನಿಸ,
ಗೆಣೆಯೇ?ಽ॥ ರಾಕ್ಷಸಾ। ನೀಕದೊಳ,ಗೆನ್ನ ಸ,ಮ್ಮೋಹನದ,ಕಣೆಯೇಽ॥

— (ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ)

ಇದರ ತೃತೀಯ ಪಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತ್ರಿಪದಿಯಾಗಿ ಬರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ.

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಅಹೇರಿ ಝಂಪೆತಾಳ:

ಏಕಿದಕೆ,ಚಿಂತಿಸುವೆ, ನೀನುಽ॥ ಪಾರ್ಥ। ನಾಕಾದು,ಕೊಡುವೆ
ನಿಂ,ದಿನಲಿ ನಿ,ಮ್ಮವನುಽ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಧಾಳಿಸುವ, ವಜ್ರಪಿಡಿ,
ದಿಂದ್ರನಿದಿ,ರಾದೊಡೆಯುಂ, ಕಾಲದಂ,ಡವನಾಂತು,ಯಮನು
ಮಾರಾಂತಡೆಯುಂ। ಶೂಲವನು,ತುಡುಕಿ ಶಂ,ಕರನಡ್ಡ,
ಹಾಯ್ದೊಡೆಯುಂ। ತೋಳ ಬಲು,ಹನು ತೋರಗೊಡೆ,ನುಽ॥
ನಿನ್ನ। ನಾಳಿಗೊಳ,ಲವರಿಂಗೆ, ಸರ್ವಥಾ, ಬಿಡೆನುಽ॥ —(ಸುಭದ್ರಾಕಲ್ಯಾಣ)

ಷಣ್ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಗೀತಗಳು:

ಷಣ್ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧ ಪದಗಳ ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಾಗಲೀ ಗುರ್ವಂತ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವಾಗಲೀ ಬರುವುದು.

ಕೆಳಗಿನ ಪದದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಮಾತ್ರಾಗಣ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಷಣ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಬರುವುವು. ಇದರಲ್ಲಿ ।ಽ। ಜಗಣ ಬರಕೂಡದು

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ರೂಪಕತಾಳ:

ಅಕ,ಟಕಟೇನ್, ಬಮ,ಣಯೊಸುರ।ನಿಕ,ರಕೆ ಕ,ರ್ಬುರ,ರಿಂದಲಿ।
ಮುಖ,ಹರ ನೀ,ನೀ,ತ್ರಿದಶರ।ಯುಕು,ತವೆ ಮರೆ,ತಿಹುದುಽ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ತಾ,ರಕನುಪ,ಟಳ,ಕಂಜುತ।ದೂ,ರಲು ಷ,ಣ್ಮು,ಖ,ನಿಂದಲಿ।
ತೋ,ರಿದೆ ಖಳ,ರಿಗೆ, ದಾರಿಯು।ಪಾ,ರ ಮಹಿಮ,ನಿ,ನ್ನಽ॥
ಸೇ,ರಿಹೆವ,ಲ್ಲದೆ, ಮರೆತಿರ।ಲಾ,ರೊಮ್ಮು,ಮ,ರಸು,ರರ್ಕಳ।
ಭಾ,ರಿಯ ಭಯ,ಪರಿ,ಹರಿಸಲೆ।ಮಾ,ರಾರಿಯೆ,ದಯದಿಽ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ರಾಗ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಕಾಪಿ-ರೂಪಕತಾಳ:

ಬಾರೆನುತಲಿ, ಕರೆಯಲಿಲ್ಲ।ದೂರನೊಳಿಗೊ,ಬರ್ಪನಲ್ಲ॥
ಮಾರನಿಗೆ,ನ್ನೊಳು ಮುನಿಸೇ?।ತೋರಿದನೀ,ತನ ಮನಸೇ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಅಂಶಿಗಣಬದ್ಧ ಗೀತಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಗಣ ಪ್ರಧಾನಗೀತಗಳೂ ಬ್ರಹ್ಮಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳೂ ರುದ್ರಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳೂ ಗೋಚರಿಸುವುವು.

ವಿಷ್ಣುಗಣಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳು:— ವಿಷ್ಣುಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳ ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಗಣವಾಗಲೀ ರುದ್ರಾಗಣವಾಗಲೀ ಬರುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಪದ್ಯದ ಧಾಟಿ ವಿಷ್ಣುಗಣದ ಗತಿಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುವುದು.

ಸಾಂಗತ್ಯ:

ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕಥಾಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಉಚಿತವಾದ ಯಾವ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಬಹುದು.

ಸಾಂಗತ್ಯ-ರೂಪಕತಾಳ:

ವರದೆ ಶಂ,ಕರಿ ಪುಣ್ಯ, ಚರಿತೆ ಕೋ,ಮಲಗಾತ್ರೆ। ಹರಿಣ
ಲೋ,ಚನೆ ಚಂದ್ರ,ವಕ್ತ್ರೆ ॥ ತರುಣಾರ್ಕ, ಕೋಟಿಭಾ,
ಸುರೆ ಲಂಬೋ,ದರ ಮಾತೆ । ಗಿರಿಜಾತೆ, ಲೋಕವಿ,ಖ್ಯಾತೆ॥

— (ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ)

ರಾಗ ದ್ವಿಜಾವಂತಿ ಅಷ್ಟತಾಳ [ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ]

ಚಾರುಚ,ರಿತ್ರೆ ಸ,ದ್ಗುಣವಂತೆ, ಶರಧಿಗಂ।ಭೀರೆ ಲಾ,
ವಣ್ಯಪಾ,ರಾವಾರೆ॥ವಾರಿಜ,ವದನೆ ವಿ,ಲಾಸಿನಿ, ಕೊರವಿ ಶೃಂ।
ಗಾರವಾ,ದಳು ಮೃದಂ,ಲಲಿತಾಂಗಿ ॥ — (ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ)

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಕಾಲಕಂ,ಧರಕಾಲ, ಕಾಲದಿ,ಶಾಪಟ।ಫಾಲನ,ಯನ ಶಂಕರ॥
ನೀಲಲೋ,ಹಿತರುಂಡ,ಮಾಲ ಸ,ದಾಶಿವ । ಶೂಲಿಗಿ,ರೀಶ ಮೃಡ॥

— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ರಾಗ ಮಧುಮಾಧವಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಎಂತು ವ,ರ್ಣಿಸುವೆನ,ರ್ಜುನನ ಸಾ,ಹಸವ ಶ್ರೀ।ಕಾಂತನ,
ಮೊಗನೋಡಿ, ಶರವೊಂದ,ನೆಚ್ಚೊಡೆ।ತಿಂತಿಣಿ,ಯೊಳು ಲಕ್ಷಾಂ,
ತರಕೋಟಿ,ಯರ್ಬುದಾ।ನಂತಾಂಬು,ವಾಗಿ ದಿ,ಗಂತವ,
ಮುಸುಕಿತು ॥ — (ಐರಾವತ)

ರಾಗ ಶಹನಾ ಏಕತಾಳ:

ಏಕೆರಂ,ಗಯ್ಯ ನೀ, ವ್ಯಾಕುಲ,ಪಡಿಸುವು। ದೀ ಕಾಂತೆ,ಯರ
ನವಿ,ವೇಕದಲಿ॥ ಸಾಕಪ್ಪ, ಜೇಡಿಂತು, ಕಾಕುತ,ನವ ಮಾಡಿ।
ಪೋಕನೆ,ನಿಸಿಕೊಂಬುಂ,ದೇಕೆಂದಳು ॥ — (ಕೃಷ್ಣಬಾಲಲೀಲೆ)

ರಾಗ ಮಧುಮಾಧವೀ ಏಕತಾಳ:

ತ್ರಾಹಿಶಂ,ಕರಿ ಗೌರಿ, ಶರಣಸಂ,ಸಾರಿ ॥ ಮೋಹಪಾ,ಶವಿದಾರಿ,
ವಿಮಲಾವ,ತಾರಿ ॥ ಸಾಹಸೋ,ಜ್ವಲೆ ಘೋರ,ದನುಜಸಂ,
ಹಾರಿ ॥ ಪಾಹಿ ಪಾ,ಲಿಸು ಎನ್ನ,ಭೂರಿ ಶೃಂ,ಗಾರಿ ॥

ರಾಗ ಬಿಲಹರಿ ಏಕತಾಳ:

ಹರಿಣಾಂಕ,ವದನೆ ಸ,ಚ್ಚರಿತೆ ದ್ರೌ,ಪದಿರನ್ನೆ। ತರಳರೆ,
ಪ್ಪಿಹರೇನೆ, ತರುಣಿ ಸಂ,ಪನ್ನೆ ॥ ವರರೈವ,ರನು ನೀನೆ,
ಮರಳು ಮಾ,ಡುವೆ ಜಾಣೆ । ಸರಸಕುಂ,ಜುವೆ ನಾನೆ.
ನಿರತ ನಿನ್ನಾಣೆ ॥ — (ಖಾಂಡವದಹನ)

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಏಕತಾಳ:

ನೆನೆಯಿರೋ, ಜನರೆಲ್ಲ, ಗಜಮುಖನ ॥ ಘನಮೂರ್ತಿ,
ಮದಪೂರ, ಗಣನಾಥನ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ದೇವರ,ದೇವಕೃ,
ಪಾಕರನ॥ ಪಾವನ,ಚರಿತ ಪು,ಣ್ಯೋದಯನ ॥
ಭಾವಜ, ವಿಷಯಕೆ, ಸಿಲುಕದ ॥ ಕೋವಿದ, ಗಿರಿಜೆಯ,
ವರಸುತನ ॥ — (ಸಭಾಲಕ್ಷಣ)

ರಾಗ ಪಹಾಡಿ ಆದಿತಾಳ:

ಒಪ್ಪುವೆ,ನಿದಕೆ ನಿ,ನ್ನಪ್ಪಣೆ,ಯಂತೆ ॥ ಬಪ್ಪುದ,ಗ್ಗದ
ಕೀರ್ತಿ,ತಪ್ಪದೆ, ಮುಂತೆ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ದುರುಳರ,
ಭಯಕಂಜಿ, ಶರಣುಹೊ,ಕ್ಕವರನ್ನು । ಪೊರೆವುದೆ,
ವ್ರಯ ಬದ್ಧ,ಕಾರ್ಯ॥ಧೈರ್ಯ॥ ಶೌರ್ಯ॥
ಗುಣವರ್ಯ ॥ — (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಇದರ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಿಖಾಪದವು ಬಂದಿದೆ.

ವರಣಯುಕ್ತ ಗೀತಗಳು:

ವಿಷ್ಣುಗಣಪ್ರಧಾನ ಬಂಧಗಳ ವರಣದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಗಣವಿನ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು.

೧] ಎರಡು ಅಕ್ಷರಗಳು– (ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅಕ್ಷರವೂ ಇರುವುದುಂಟು)
೨] ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಷ್ಣುಗಣ ೩] ಎರಡು ಅಕ್ಷರಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಷ್ಣುಗಣ ೪] ಎರಡು ಅಕ್ಷರ ಮತ್ತು ಎರಡು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳು ೫] ಒಂದು ವಿಷ್ಣುಗಣ ಮಾತ್ರ.

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ದೇಶಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಏನೆಂದೆ॥ ಕಾಮಂ । ಏನೆಂದೆ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಏನೆಂದೆ,
ಕಾಮಂಯಿೊ, ಕಾಣುವ, ಜನಕೆ ॥ ನೀನಹಾ,ನಗೆಗೀಡು,
ಮಾಡಿದೆ, ದಿಟಕೆ ॥ಅನುಪಲ್ಲವಿ॥ ಅಜವಿಷ್ಣು, ಮೊದಲಾದ,
ದೇವರ್ಕ,ಳೆಲ್ಲ ॥ ನಿಜದಿ ನಿ,ನ್ನಯ ವಶ, ಸಿಲುಕಿಹ,ರಲ್ಲ॥
ತ್ರಿಜಗವ, ಗೆಲ್ವೆ ನಿ,ನ್ನಂಬನು,ಪೂಡಿ ॥ರಜತಾದ್ರಿ,
ವಾಸಗೆ, ಹೆದರಿದೆ, ಹೇಡಿ ॥ — (ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳ ಉಭಯ ಪಾದಗಳ ನಡುವೆ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ನಾದ ನಾಮಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ತಂಗಿಯು, ಕರೆದು ಮಾ,ತಾಡಿದ॥ ಮಾನ।ಭಂಗದ,
ಪರಿಯೆಲ್ಲ, ನೋಡಿದ ॥ ಹಿಂಗದ, ರೌದ್ರವ, ತಾಳಿದ ॥
ಅಂತ।ರಂಗವಿ,ದೇನೆಂದು, ಕೇಳಿದ ॥ — (ಪಂಚವಟಿ ರಾಮಾಯಣ)

ರಾಗ ಮೋಹನ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಇಂತೆಂದು, ಜನನಿಯು,ನುS॥ ಬೀ,ಳ್ಕೊಂಡಾಗ । ಸಂತೈಸಿ,
ದಿವಿಜರ,ನುS॥ ಕಾಂತೆ ಭಾ,ಮೆಯು ಸಹಿ,ತS॥
ಶ್ರೀ,ಕಾಂತನು।ಸಂತೋಷ,ದಲಿ ನಗುತS ॥ —(ಪಾರಿಜಾತ)

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ಏಕತಾಳ:

ತಂಗಿಪೇ,ಳೇನುಚೋ,ದ್ಯS॥ ಶಕ್ರ,ನೆಲ್ಲೆಂಬು।ದಂಗಣಂ,
ತಕಗೆ ವೇ,ದ್ಯS॥ ಪಂಗಳೆ, ಶಚಿಯು ತಾ,ನುS॥ ತೋರ,
ಳಿನ್ನೆತ್ತ । ಹಿಂಗಿದ,ಳೇನಿದೇ,ನಂ?S॥ — (ಕಂಮಾರವಿಜಯಂ)

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಬಿನ್ನಹ,ಗೈವೆನಾ,ನೆನ್ನುವ, ವಚನವ । ಸಮ್ಮ,ಕೇ,ಳುS॥ ಯುದ್ಧ ।
ಸನ್ನಾಹ,ಗೈದೀಗ । ನಿನ್ನೊ,ಳ,ರುಹ ಬಂದೇನಮ್ಮ ಕೇ,ಳುS॥
— (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಂಪದವು ಬಂದಿದೆ.
ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳ ಪೂರ್ವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಜಂಜೂಟಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಬೆದರಬೇ,ಡೆಲೆ ಮುದ್ದು, ಬಾಲೆS॥ ನಿನ್ನ । ಮದುವೆಯಾ,
ಗುವೆ ಗುಣ,ಶೀಲೆ॥ ಮುದದಿ ನಿ,ನ್ನನು ಕೂಡಿ,
ಸದನದೊ,ಳಿರುವೆನು । ಮುದವನು, ತಾಳಿರು,
ಪದುಮದ,ಳಾಂಬಕಿ — (ಮೀನಾಕ್ಷೀಕಲ್ಯಾಣ)

ರಾಗ ಭೈರವಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಕೇಳಗ್ರ,ಭವಮುದ,ದಿs॥ ಏ,ನ್ನೊಡನೀಗ।ಪೇಳುವೆ,
ನುತ್ಸಹ,ದಿs॥ ಮೋಳವಿ.ಸಿದ ನೃಪ,ರೋಳಿಯು, ಕಪಸದಿ
ಗೋಳುಗೊಂ,ಡೆಸು ಶೌರ್ಯದಿ ॥ — (ದ್ರೌಪದೀ ಪ್ರತಾಪ)

ರಾಗ ಸಾರಂಗ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಭಾವಕಿ, ಭ್ರಮರಾಳ.ಕಿs॥ಪೊಂ.ಚೇಲಕಿ । ಭಾವಕಿ,ಭ್ರಮರಾಳ,ಕಿs
॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಕ್ಷೀರಾಬ್ಧಿ, ಮಥನದ,ಲಿs ॥ ಸಂ,ಭವಿಸಿತೀ ।
ಭೂರು ಹ,ಪೂರ್ವದ,ಲಿs ॥ ನಾರಿನಾ,ನಿನಗಂದಂ, ತೋರುವೆ,
ನೆಂದೆಂದ । ಚಾರುಪು,ಷ್ಪಗಳುಳ್ಳ, ಪಾರಿಜಾ,ತವು ಕಾಣೆ॥ —(ಪಾರಿಜಾತ)

ಪಲ್ಲವಿ ಇಡದೆ ಬರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ.

ರಾಗ ಅಹೇರಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಎಲ್ಲಿಗೆ, ಎದ್ದು ಪೋ,ದs ॥ ಗೋಪಾಲ । ಎಲ್ಲಿಗೆ, ಎದ್ದು ಪೋ,ದs ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ಫುಲ್ಲಲೋ,ಚನ ಪರ,ಮಾತ್ಮನಂ, ಮುನಿಸಿಂದ ॥ಅನುಪಲ್ಲವಿ॥
ಬೆದರಿಸೆ, ತಾಯುಮಾ,ತಿಂಗೆ ಕೋ,ಪಿಸಿಕೊಂಡು । ಬದಲೊಂದು, ರಾಜ್ಯವ,
ಸೇರಿದ,ನೇನೋ ॥

ರಾಗ ಸಾವೇರಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಅಳುವುದೇ,ತಕೆ ನೀತಾ,ರೆs॥ ನಿ,ನ್ನಯಮಂನ।ದೊಳು ಧೈರ್ಯ,
ತಾಳು ನೀ,ರೆs॥ ನೆಲೆಯಲ್ಲ, ಸಂಸಾರ.ವೆಂಬುದು, ಮೊದಲೇ ನೀ ।
ತಿಳಿದಿರ್ಪ, ಕಾರ್ಯಕಾ,ಣೇs॥ ಕೇ,ಳೆಲೆಜಾಣೆ ॥ — (ವಾಲಿ ಸಂಹಾರ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದುರೀತಿಯ ವರಣವೂ ಸೊಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ವರಣವೂ ಬಂದಿದೆ.

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಕಂಡನು ॥ ವಿಶ್ವ,ರೂಪವ, ಪದ್ಮನು।ಕಂಡನಂ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ಕಂಡನು, ವಿಶ್ವನಾ,ಯಕನ ॥ ನಲೆ।ಗೊಂಡಿರು,ವಾದಿಮಾ,ಯಕನ ॥
ಆಹಾ।ಘಂಡನಿ,ಧಿಯ ದೇವ,ತಂಡವಂ,ದಿತ ಸುಪ್ರ।ಚಂಡ
ಮೂ,ರುತಿಯಂ ಬ್ರ,ಹ್ಮಾಂಡನಾ,ಯಕನನ್ನು ॥ಅನುಪಲ್ಲವಿ॥
ಕುಲಗಿರಿ,ಗಳಂ ದಿವ್ಯ,ಪದದಿ॥ ಸುತ್ತು।ನೆಲಸೆ ದಿ,ಗ್ಗಜವು ಸ,
ದ್ವಿಧದಿ ॥ ನಖ।ವಲಯದೊ,ಳೆಸೆದಿರ,ಲುದಧಿ॥ಕೂಡಿ।
ಜಲಜಾಕ,ರಂಗಳು, ಮುಂದದಿ॥ಓಹೋ । ಚೆಲುವ ಮೂ,ರ್ತಿಯಂ
ಜಂಘೆ,ಯಲಿ ಪಾಶಿ, ಜಾನೂರು।ಸ್ಥಳದಿವಿ,ದ್ಯಾಧರ,
ಕೊಲಿದು ರಾ,ಜಿಸುತಿರೆ॥ — (ಕುಮಾರವಿಜಯ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಎರುಕಲ ಕಾಂಬೋಜಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಭಳಿರೆ ಮೆ,ಚ್ಚಿದೆ ಕೇಳು, ಖಳಕುಲ, ಮಣಿಯೇ॥ಇಳೆಯ
ವಿಂ,ಕ್ಕಿನ ದೊರೆ,ಗಳಂ ನಿನ,ಗೆಣೆಯೇ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಅತಿಬಲಾ,

ಸ್ಥಿತನಿನ್ನ, ಸೆತತಸೇ,ವಿಪರು ದಿ,ಕ್ಪೆತಿಗಳ, ಸುರರೆಲ್ಲ।
ಹಿತರಿನ್ನೀ,ಲೋಕದೊ,ಳ ತುಲವಿ,ಖ್ಯಾತ ನೀ,ನುs॥ ನಿ,ನ್ನಯುವಸು।
ಮತಿಗೆ ನಾ,ಪೇಳ್ವುದೇ,ನು?॥ ಸೌ,ಭಾಗ್ಯ ಶೋ।ಭಿತವಾದ,
ನಗರವಿ,ನ್ನುs॥ ನಿ,ನ್ನ ಸೆವುಭ । ಕುತಿಗಾಗಿ,ತೋಷಾಬ್ಧಿ,
ಯೊಳಗಿರ್ಪೆ, ನಾನು॥ — (ಕುಮಾರವಿಜಯು)

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವರಣಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ರಾಗ ವೃಂದಾವನೆ ಸಾರಂಗ-ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಲಾಲಿಸು॥ಭೂಪ।ಲಾಲಿಸು॥ಪಲ್ಲವಿ॥ ಲಾಲಿಸಿ, ಕೇಳುಪ,
ರೀಕ್ಷಿತ, ನೃಪಮಧು । ರಾಲಯು,ದೊಳುಗಜ,ಬಜಿಪ ಆ,ಶ್ಚರ್ಯವೆ
॥ಅನುಪಲ್ಲವಿ॥ ಕರುಣವ,ನಧಿ ಕೃಷ್ಣ, ಬರುವನೆ,ನುತ ಕೇಳಿ ।
ತರುಣಿಯು,ರೆಲ್ಲ ಕೂ,ಡುತ ಬೇಗ॥ ತನು।ಮರೆದು ಅ,ತ್ತಿತ್ತ
ಲೋ,ಡಿದರಾನ ॥ ತಮ್ಮ । ತರಳರ, ಬಿಸುಡುತಾ,ಕ್ಷಣ ಬೇಗ ॥
ಕಣ್ಣಿ।ಗಿರಿಸಿದ,ರವರುಕಂ,ಕುಮವಾಗ ॥ ಕಾಡಿ,ಗೆಯು
ಬೇಗ ॥ ಮೂಗಿ,ನೊಳಗಾಗ ॥ ತುಂಬಿ।ಸಿರುವ ವೀ,ಳ್ಯವ ಕಿವಿ,
ಯೊಳಗಾಗ ॥ ಇಟ್ಟು । ಕೊರಳೊಳು, ಮಾಲೆತೊ,ಟ್ಟರು ಬೇಗ ।

— (ಕಂಸವಧೆ)

ರಾಗ ಕುರಂಜಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಜಾಣ,ನಹುದಹು,ದೋ ॥ ಸಂ,ಗರದಿ ಪ್ರ।ವೀಣ,ನಹುದಹು,ದೋ
॥ಪಲ್ಲವಿ॥ಕ್ಷೋಣಿಯೊಳ್, ನಿನಗೆಣೆ,ಗಾಣೆಪ,ರಾಕ್ರಮಿ ॥
ಅನುಪಲ್ಲವಿ ॥ ಇನವಂಶ,ದರಸುಗ,ಳೊಳಗೆ ॥ ಹಿಂದೆ । ಜನಿಸಿ
ದ,ವರು ನಿನ್ನ, ಕೆಳಗೆ ॥ ಘನಚೋರ,ತನದ ಶಿ,ಖಂಡಿವಿ,
ದ್ಯೆಯನೆಷ್ಟು । ದಿನ ಸಾಧಿ,ಸಿದೆಯೋ ನೀ,ನುs ॥ ಲಂ,ಡಿಗಳ ದು।
ರ್ಗುಣವ ಕೈ,ಗೊಂಡೆಯೆ,ನು? ॥ ನಿ,ನ್ನಂಥ ಕು।ಜನರಿಲ್ಲ,
ಸಾಕ್ಷಿಗಿ,ನ್ನುs ॥ — (ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ)

ಬ್ರಹ್ಮಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳು:

ಬ್ರಹ್ಮಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾಗಿ ಎರಡು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ವಾಗಿ ಒಂದು ರುದ್ರಗಣವೂ ಬರುವುದು. ಒಂದು ರುದ್ರಗಣವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಉಂಟಾ ಗುವ ಮಾತ್ರಾಮೌಲ್ಯವು ಎರಡು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಗಳ ಮಾತ್ರಾಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನ ವಾಗಂವುದರಿಂದ ಇವುಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಬರುವುದುಂಟು. ಬ್ರಹ್ಮಗಣಬದ್ಧವಾದ ಗೀತ ಗಳ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಗಣವು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರಂವುದು. ಆಗ ಇದರ ಮೊದಲ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಕ್ಕೆ ಸಮವಾಗಿ ನಿಂತು ತೃತೀಯಾಂಶವು ಗುರು ವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು ರಾಗಾಲಾಪನೆಗೆ ಆಸ್ಪದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು,

ರಾಗ ಭೂಪಾಳಿ ಏಕತಾಳ:

ಅವು,ದೋ ಪ್ರ,ಯಾಸ,ಬಲಿದು। ರಾವ್ಣಾ,ತಪ್ಪಿ,ಬರುವ,ಸೊಲಿದು।
ನಾವೇ,ಮೊದಲು,ಶಿವನ,ತಹುದು। ಸೋವು,ಮತ್ತೆ,ತಿಳಿಯಂ,ಬಹುದು॥
— (ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲ)

ರಾಗ ತೋಡಿ ಏಕತಾಳ:

ಒಲಿದು,ಬಾರ,ದಿರ್ಪ, ವಧುವ,ನೆಳೆವು,ದೇ ಪಾತಕವು॥
ಬಲುಮೆ,ಯಿಂದ, ಬಾಧಿ,ಸುವುದ,ರೊಳಗಿ.ನ್ನಾವ, ಸುಖವು॥
ಖಲನು, ನೀನು,ನಿನಗೆ, ನಾನು ಸಿಲುಕು,ವಾಕೆ,ಯಲ್ಲ॥
ಹಲವು,ಮಾತಿ,ನ್ನೇಕೆ,ಪೋಗು,ಚಳಕ,ದಿಂದ, ಖುಲ್ಲ॥
— (ನಿಕುಂಭಾಸುರ ವಧೆ)

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ಏಕತಾಳ:

ಏನೇ,ರುಭೆ, ನರನ,ನಿಂತು। ನೀನು, ಹೊಗಳು,ತಿರುವೆ,
ನಿಂತು। ಮಾನ,ಸಕ್ಕೆ, ಬಂತೇ, ಭ್ರಾಂತಂ। ಗಾನ,ಕೇಳ್ವಂತು॥
— (ಕಂಜಾಕ್ಷೀ ಕಲ್ಯಾಣ)

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಬಂಡು,ಮಾತ,ನಾಡು,ತಿರುವೆ। ಕಂಡ,ರಹಹಾ,ಚೆಲುವೆ, ನಿನ್ನ।
ಗಂಡ,ನಾರು, ದೇಶ,ವಾವುದು॥ ಪುಂಡ,ರೀಕ,ಲೋಚ,ನೇ ಭೂ।
ಮಂಡ,ಲೇಶ,ರಾಮನನ್ನು। ಕಂಡು,ದೆಲ್ಲಿ, ಪೋಗು,ಸುಮ್ಮನೇ॥
— (ಪಂಚವಟಿ ರಾಮಾಯಣ)

ವರಣಯುಕ್ತ ಗೀತಗಳು:

ಬ್ರಹ್ಮಗಣಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವರಣಗಳಿಗಬಹುದು:-
೧] ಒಂದು ಬ್ರಹ್ಮಗಣ ೨] ಒಂದು ಗುರು ಮತ್ತು ಎರಡು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಗಳು ೩] ಎರಡು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಗಳು.

ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯದ ಉಭಯಪಾದಗಳ ನಡುವೆ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಪೂರ್ವಿ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಇಂದು, ನನಗೆ, ಕೊಡುವ, ವಸ್ತು,ವೆಲ್ಲ,ವನ್ನು॥ಹರ್ಷ।
ದಿಂದ,ತಮ್ಮ,ನಾದ, ಭರತ,ಗೀವುದಿನ್ನು॥ ಕಂದ,ಎಂಬಿ,
ವಗೆದು,ತರಲು, ಪ್ರೀತಿ,ಯಿಂದ॥ ಎನಗೆ। ಒಂದು, ಪಂಟ್ಟ,
ಗುದ್ದ,ಲಿಯನು,ಕರುಣೆ,ಸೆಂದ ॥ — (ರಾಮರಾಜ್ಯವಿಯೋಗ)

ರಾಗ ವರಾಳಿ ಏಕತಾಳ:

ಏನು,ಬುದ್ಧಿ,ನೆನೆದೆ,ಯಯ್ಯೋ। ರಾಮ।ರಾಮ॥ ನೀ,ನೆನ್ನ,
ಕೊಂದು। ಕಾನ,ನಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೆ,ಪೋಗಂ, ರಾಮ,ರಾಮ ॥

ದಾನವರು, ತಿನ್ನ,ರೇನೋ, ರಾಮ,ರಾಮ॥ ನಿ,ನ್ನೀಕೈ,
ವಿಡಿದ। ಮಾನಿನಿಗಿನ್ನೇನಂ,ಗತಿಯೋ,ರಾಮ,ರಾಮ॥

— (ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವರಣವಿದೆ,

ರಾಗ ಘಂಟಾರವ ಆದಿತಾಳ:

ಅಕ್ಕ,ನೋಡಿ,ದೇನು, ಚೋದ್ಯವೇ?॥ ಮನೆಯ,ನಾರೋ।
ಪೊಕ್ಕ,ನಾತ,ಗೆಷ್ಟು,ವಿದ್ಯ,ವೇ॥ ಸಿಕ್ಕದೊಳಿ,ಟ್ಟಿರ್ಪ,ಹಾಲು॥
ನೆಕ್ಕಿ,ದಂತಾ,ಗಿರ್ಪು,ದಲ್ಲೆ। ಮಕ್ಕಳಿಗೆಂ,ದಿಟ್ಟೆ,ನಾದ।
ರಿಕ್ಕ,ಲೇನು,ಇಲ್ಲವಲ್ಲೆ॥ — (ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಬಾಲಲೀಲೆ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಆನಂದ ಭೈರವಿ ಏಕತಾಳ:

ಮೂರು,ಲೋಕ,ಕಗ್ರ,ಗಣ್ಯ। ಘೋರ,ದನುಜ,ಕುಲವ,ರೇಣ್ಯ।
ರಕ್ಷಿಸು॥ಎನ್ನ।ನೀಕ್ಷಿಸು॥ — (ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ)

ಯಾಲಪದ:- ಇದುಹಿಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು. ಇದನ್ನು ಯಾವ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಬಹುದು.

ಹುಲಿಯ,ಮೆಯ್ಯ,ಚರ್ಮ,ವನ್ನು।ಸುಲಿದು,ಶೂಲ,ಧರನು,
ಕೊಂಡ।ತಲೆಯ,ತರಿದು,ಬ್ರಹ್ಮ,ಕೊಂಡ,ನು॥
ಆ,ಹುಲಿಯ,ಪ್ರಾಣ।ಜಲಜ,ನಯನ,ಸೆಳೆದು,ಕೊಂಡ,ನು

— (ಗೋವಿನಕತೆ)

ರುದ್ರಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳು:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರಗಣ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳು ವಿರಳ. ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರಗಣದ ಬದಲು ವಿಷ್ಣುಗಣವೂ ಗೋಚರಿಸುವುದು. ಕೆಲವು ರುದ್ರಗಣಪ್ರಧಾನ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತಪಾದಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಬ್ರಹ್ಮಗಣವಾಗಲೀ ಗುರುವಾಗಲೀ ಬರುವುದುಂಟು.

ರಾಗ ಕಾಂಭೋಜ ಏಕತಾಳ:

ಬಾಲೆ ಕೇಳ್ ಪೊ,ವಾಲೆಚಾರು।ಶೀಲೆಯಿಂದು, ನಿನ್ನ
ಕಾಂತ।ಭೂಲೋಕವ,ರಾಮನಿಗೆ।ಪಾಲಿಸಬೇ,ಕೆಂದು ಹೀಗೆ ॥

— (ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ)

ರಾಗ ಘಂಟಾರವ ಏಕತಾಳ:

ಮಾರನಸ್ತ್ರ,ತಾಗಿ ಬಿಗು।ವೇರಿತಲ್ಲ, ಬಾಲೆ ॥ ಸಾರಿಯೆನ್ನ,
ಮೇಲೆ ದಯ।ದೋರೆ ನೀದ,ಮ್ಮಯ್ಯ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥

ಇಪ್ಪತ್ತು ತೋ,ಳಲ್ಲಿ ತೆಗೆ।ದಪ್ಪಿಕೊಂಬು,ದಕ್ಕೆ ।
ಅಲ್ಪಮನ,ಸಲ್ಲ ಕೇಳೆ । ಕರ್ಪೂರ ಸು,ಗಂಧಿ ॥ — (ಚೂಡಾಮಣಿ)

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ವರಣವಿವೆ.

ರಾಗ ಎರಕಲ ಕಾಂಭೋಜ ಏಕತಾಳ:

ಬಂದಿರೇನ್ನೈ ॥ ನಡೆ।ತಂದಿರೇನ್ನೈ ॥ಪಲ್ಲವಿ॥
ಅಂಗಭೂಮಿ,ಪಾಲ ನಮೋ । ವಂಗದೇಶಾ,ಧೀಶ ನಮೋ ।
ಬಂಗಾಳದ, ರಾಯಗೆ ಕ।ಳಿಂಗ ಭೂಪಾ,ಲಂಗೆ ನಮೋ ॥

— (ಸೀತಾಕಲ್ಯಾಣ)

ಅಂಶಿಗಣ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಮಿಶ್ರಿತ ಗೀತಗಳು:

ಕೆಲವು ಗೀತಗಳ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಂಶಿಗಣಗಳೂ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳೂ ಬರುವುವು. ಇವುಗಳ ಪೂರ್ವಭಾಗವನ್ನು ವಿಲಂಬಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಓದಿ ಉತ್ತರ ಭಾಗವನ್ನು ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಓದಬೇಕಾಗುವುದು. ಈ ಮಿಶ್ರಗಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಂಶಿಗಣಗಳೂ ಉತ್ತರಭಾಗದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣಗಳೂ ಬರುವುವು.

ರಾಗ ದೇಶೀ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಬ್ರ ವಿ ವಿ ವಿ ಇ ಳ ಇ
ಎಲ್ಲಿ,ಗೈದುವೆ, ನಿಲ್ಲುಸಾ,ತ್ಯಕಿನಿನ್ನ।ಗೆಲ್ಲಂ,ಪಂಕ್ಷಣ,ದಲ್ಲಿ,
ಳ ಇ ಳ ಇ ಗ
ನನ್ನಯ। ಮಲ್ಲ,ಸಾಹಸ, ಬಲ್ಲೆ,ಯಾ॥ — (ದ್ರೌಪದೀಪ್ರತಾಪ)

ರಾಗ ಬೇಗಡೆ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ:

ವಿ ವಿ ಬ್ರ ವಿ
ಮರುಗದಿ,ರೆಲೆವಿಪ್ರ, ಕೇಳುನೀ, ಮುದದಿ॥ ಧುರದೊಳು,
ವಿ ವಿ ಬ್ರ ವಿ ವಿ
ಘನ ದುಷ್ಟ, ಭೂಪನ,ಭರದಿ। ತರಿದುನಾ, ಯಮಪುರ,
ವಿ ಬ್ರ ವಿ ವಿ ವಿ ಬ್ರ
ಕಟ್ಟುವೆ,ನಿನಗೆ॥ ದುರುಳನ,ಭಯಬೇಡಂ,ದೆನುತಲಾ,ತನಿಗೆ॥
ಇ ಳ ಇ ಳ ಇ ಇ
ತರಿಸು,ತಲೆ ಬಹು,ವಿಧದ, ವಸ್ತ್ರಾ।ಭರಣ, ಭೂಷಣ,ಕೊಡುತ,
ಳ ಇ ಳ ಇ ಳ ಇ
ಷಡ್ರಸ।ಭರಿತ, ಭೋಜನ,ಗೆಯ್ಯು,ತಾ ಮುರ।ಹರನು,
ಳ ಇ ಳ
ಸಾತ್ಯಕಿ,ಗೆಂದ, ನಗುತಲಿ॥

ಕೆಳಗಿನ ಪದದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ವರಣವಿದೆ.

ರಾಗ ಕಾಂಭೋಜ ಅಷ್ಟತಾಳ:

ವಿ ವಿ ಬ್ರ ಶೇ ವಿ
ಒಡೆಯಗಲ್ಲದೆ,ವಸ್ತುವುಂಟೇ?॥ ಮಂತ್ರಾ। ಬಡಜಿಷ್ಣು,
ವಿ ಬ್ರ ವಿ ವಿ ವಿ
ವಿಗೆ ಶಚಿ,ಗಂಟೇ? ॥ ಒಡನೆ ಗ್ಯವಿಸಂತಂಚೆ, ನಡೆಯುತಂ,
ವಿ ೩ ಳ ೩ ಳ ೩
ದಪೆನಿತ್ತ । ತಡೆದೊ,ಡಮುರರ, ಬಡೆದು, ಶಕ್ರನ । ಕೆಡಹಿ,
ಳ ೩ ಳ
ತಾರದೆ, ಬಿಡೆಸು, ನಿಶ್ಚಯು॥ —(ಕುಮಾರ ವಿಜಯು)

ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಂಶಿಗಣಗಳೂ ಉತ್ತರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳೂ ಬರುವುವು.

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ಏಕತಾಳ:

ವಿ ವಿ ವಿ ಬ್ರ ವಿ
ಸಾಕು ಯುಂ,ದ್ಧವುಬೇಡ, ತೆಗೆ ನಿನ್ನ, ಪಡೆಯ ॥ ನಾಕಪ,
ವಿ ವಿ ಬ್ರ ಳ
ಟ್ಟಣವಾಳು, ಸುಖದಿ ಕೇಳ್, ನುಡಿಯ ॥ ಆ ಕಮ,ಲಜನು ವಿ,
ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ
ವೇಕದಿ, ಪೇಳಿದ । ವಾಕ್ಕುಗ,ಳಿದುವೆ ನಿ,ರಾಕರಿ,ಸದಿರವ,
ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ
ಲೋಕಿಸಿ. ನೀತವ, ಲೋಕಕೆ, ನಡೆನಡೆ । ವಾಕಾ,ಂತನು ಕರು
ಳ ಳ
ಣಾಕರ, ಪೊರೆವನ ॥ — (ಸಮುದ್ರಮಥನ)

ರಾಗ ಪಂತುವರಾಳಿ ಏಕ ತಾಳ:

ವಿ ವಿ ಗ ಶೇ ವಿ ವಿ ವಿ ಗ
ಶಂಕೆಯೋ,ನಯ್ಯ ವಿ,ಷ್ಣು॥ ಜ,ನಾರ್ದನ। ಪಂಕಕು,ಲಾದ್ರಿ, ಜಿ,ಷ್ಣು॥
ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ
ಕಿಂಕರ,ನುತಸುರ,ಸಂಕುಲ,ರಕ್ಷಭ।ಯಂಕರ, ದಾನವ,
ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ
ಬಿಂಕವಿ,ಮರ್ದನ।ಕುಂಕುಮ,ಚರ್ಚಿತ,ಸಂಕಟ,ಹರಣ ಶು।
ಳ ಳ ಳ ಳ
ಭಂಕರ, ಹರಿಶ್ರೀ।ವೆಂಕಟ,ರಮಣನೆ॥ — (ದ್ರೌಪದೀಪ್ರತಾಪ)

ರಾಗ ಸಾವೇರಿ ಆದಿತಾಳ:

ವಿ ವಿ ಗ ಶೇ ವಿ ವಿ
ಅಹಹಾ ಹೇ, ಮುರಮಥ,ನ॥ ನೀ,ನೆಂಬುದು।ವಿಹಿತವೇ?

ವಿ ಗ ವಿ ವಿ ವಿ ವಿ
ಜಪಜಾಪ್ತ,ನ ಬಹನಂತಿ,ಸಿದೊಡನು, ಗ್ರಹಿಸಿದ,ಮಣಿಯನ್ನು!

ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ ಳ
ಅಹಿಶಯ,ನನೆ ತವ, ಮಹಿಮೆಯು, ನೋಡಲಂ । ಬಹಳ ವಿ,ಚಿತ್ರವು

ಳ ಳ
ಸಹಜವೆ, ಕೇಳ್ವುದು ॥ — (ಜಾಂಬವತೀಕಲ್ಯಾಣ)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿವಿಧ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸತೊಡಗಿದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಆಧುನಿಕರೀತಿಯ ಕವನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶ ರಾವ್ ಮುಂತಾದವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಈ ವಿಷಯವು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತಗಳ ಛಂದೋಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಇತರ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಉಪಯೋಗವಾಗಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ
ಕೆಲವು ಛಂದೋ ನಿಯಮಗಳು

● ಟಿ. ಆರ್. ಕೆ. ಭಟ್, ತಾಳ್ತಜೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಾನ:

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಹರಿದುಬಂದ ಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೃತ್ತಗಳು ಸಮನ್ವಯಗೊಂಡ ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಲೆ. ಇದರ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ "ಪ್ರಸಂಗ"ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈಕಲೆಯ ಅಂಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು "ಇದಮಿತ್ಥಂ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಗ್ರಂಥಗಳು ಕೂಡ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡುಗಳು ತಾಳಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆ. ಈ ಹಾಡುಗಳು ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮತ್ತು ಲಯಗಳು ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಪದ್ಯಹಾಡುವ ರಾಗ ವಿಧಾನಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೆ ತಾಳಗಳು ಮಾತ್ರ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಇರಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವೇಷಧಾರಿಗೆ ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ತಾಳ ಮತ್ತು ಲಯಾಶ್ರಯವಾದದ್ದೇ ನೃತ್ತ (ನೃತ್ತಂ ತಾಳಲಯಾಶ್ರಯಂ — ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ). ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ವೇಷಧಾರಿಯು ತಾಳಲಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನೃತ್ತವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೇ ವಿನಹ ಅಭಿನಯವನ್ನಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಕಿಂಚಿತ್ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಾಳಲಯಾಶ್ರಿತವಾಗಿದ್ದು ಹಸ್ತ ಮತ್ತು ಮುಖಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಸ್ತ ಮುಖಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಆತನ ಕಾಲುಗಳು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಕುಣಿತವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪದ್ಯ ಹಾಡುತ್ತಿರುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ತಾಳ-ಲಯಗಳು ಪದ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಲಯವು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗ. ಲಯವೇ ಪದ್ಯದ ಧಾಟಿಗೂ ಪದಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಲಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಕವಿಹೃದಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯರಚನೆಯು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ತಾಳಲಯಾಶ್ರಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯೋಪೇತವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ; ಇರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹೃದಯ, ಶ್ವಾಸಕೋಶ ಮತ್ತು ಮಿದುಳುಗಳಂತೆ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದು ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಈ ವರೆಗೆ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು ಅವರ ಮಿದುಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ

ತಾಳವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬೇಕಾದರೆ ಪದ್ಯಗಳು ಛಂದೋಯುಕ್ತವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ತಾಳ-ಲಯಗಳು ಸ್ಫುಟವಾದಾಗ ನೃತ್ತ, ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ರಮಣೀಯವಾಗಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಛಂದೋಲಯವು ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅಧಿಕಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ತಲ್ಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಳಸಿದ ಛಂದಸ್ಸು:

ಈ ವರೆಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಪದ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿಗಳು ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಆರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿ,ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಬಂಧಗಳು ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಣ, ಮಾತ್ರಾಗಣ ಮತ್ತು ಅಂಶಗಣ ಎಂಬೀ ಮೂರು ವಿಧದ ಛಂದೋ ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ವರ್ಣಗಣ ಕ್ರಮವು ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ. ಅದು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಬಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತ್ರಾಗಣ ಮತ್ತು ಅಂಶಗಣ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಮಾತ್ರಾಗಣವಲ್ಲಿ ತಾಳ-ಲಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಂಶಗಣದಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರಾಗಣಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಂಗತ್ಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಹೀಗೆಯೇ ಇದ್ದು ಆರು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ರೂಪಕತಾಳಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ.ಸಾಂಗತ್ಯಬಂಧದ ಒಂದು ಗಣದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೇ ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳಿದ್ದರೂ ಆದನ್ನು ಆರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣದಂತೆಗೇಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮತ್ತು ಏಳು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಛಂದೋಲಯಗಳಾಗಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಎಳೆದು, ಕೊಯ್ದು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತಾಳ ಮುಖ್ಯ. ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ದ್ವಿಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ರಗಳೆ,ಸೀಸಪದ್ಯ, ತ್ರಿಪದಿ, ತ್ಯಾಗಮಾನ ಲಾವಣಿ, ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡುಗಳೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೂಪ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದಾಗಿದೆ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಣದಿಂದ ಮಾತ್ರಾಗಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡವುಗಳಾದರೆ ಕೆಲವು ಇನ್ನೂ ಅಂಶಗಣಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಲಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ತಾಳಕ್ಕೆ

ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದೇ ಯುಕ್ತ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆ. ಅದು ಲಘು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಯಮದಂತೆ ಒಂದು "ಗುರು" ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಮೂರು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಅಕ್ಷರವು "ಪ್ಲುತ" ವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಆದಿ, ರೂಪಕ, ಝಂಪೆ, ತ್ರಿವುಡೆ, ಅಷ್ಟ ಮತ್ತು ಮಟ್ಟೆ ಎಂಬ ಸಪ್ತತಾಳಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ತಾಳಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲೇ ಗಣ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾರ ಮಾಡಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಆಯಾ ತಾಳಗಳ ಹೆಸರಲ್ಲೇ-ಏಕತಾಳದ ಛಂದಸ್ಸು ಇತಾದಿಯಾಗಿ-ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಛಂದೋ ನಿಯಮ:

೧. ಏಕತಾಳ:-

ಇದು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಲಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಮಂದಾನಿಲ ರಗಳೆ ಮತ್ತು ಶರ ಪರಿವರ್ಧಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಲಯಗಳು ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಉದಾಹರಣೆ (೧)

ರಾಗ ಮಾರವಿ । ಏಕತಾಳ:

U U U U | — U U | U U U U | — U U | 4x4
ಬಿಡಂ ಬಿಡು | ಶೋಕವ | ನುಡಿಯುನು | ಲಾಲಿಸು |

U U U U | — U U | — (4x2x ಒಂದು ಗುರು)
ಪೊಡವಿಪ | ಕೌರವ | ನೇ

— (ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಈ ಪದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಡಲಾಗಿದ್ದು ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಇದರಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದನೇ ಮತ್ತು ಮೂರನೇ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತರಿಸಿ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಎರಡನೇ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಎರಡು ಗಣಗಳೂ ಒಂದು ಪಾದಾಂತ್ಯ ಗುರುವೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆ (೨)

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ಏಕತಾಳ:

— — | — — | — — | — — (4x4)
ವಲ್ಲಾ | ಭೇ ನೀ | ನಿಂಥಾ | ಮಾತಾ

ನೆನ್ನೋ।ಳೂಪೇ।ಳೂವಾ।ರೇನೇ (4x4)

ಹುಲ್ಲೇ।ಘೋರಾ।ಸಿಂಹಾ।ವನ್ನೂ (4x4)

ಕೊಲ್ಲೂ।ವುದೇ।ನೇ (4x2x ಒಂದು ಗುರು) — (ಪಂಚವಟಿ)

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳು. ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳಂತೆ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಎರಡು ಗಣಗಳೂ ಒಂದು ಪಾದಾಂತ್ಯ ಗುರುವೂ ಬರುತ್ತವೆ. ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳನ್ನೂ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಉದಾ:—

ದೇವಾ- -ನೀ | ಚಿತ್ತೈ- -ಸಿ | ದ್ದೇನ- -ಯ್ಯಾ | ನಿನ್ನ (8x3 + 4ಮಾತ್ರೆ)

(ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಇಂತಹ ಸಮಾನವಾದ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳು ಈ ಪದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿವೆ. ಪ್ರತಿ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ಒಂದು ಗುರು ಕೂಡಿದ ಎಂಟು ಮಾತ್ರೆಯ ಮೂರು ಗಣಗಳೂ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಒಂದು ಗಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಗಣದಲ್ಲಿ ಆರು ಮಾತ್ರೆಗಳಂತೆ ಕಂಡರೂ ಹಾಡುವಾಗ ಅವು ಎಂಟು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಾಗಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

೨ ಆದಿತಾಳ:—

ಈ ತಾಳ ಎಂಟು ಮಾತ್ರಾಕಾಲವುಳ್ಳದ್ದು. ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳನ್ನೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಇದರ ಛಂದೋನಿಯಮವು ಏಕತಾಳದಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

೩ ರೂಪಕತಾಳ:—

ಇದು ಆರು ಮಾತ್ರಾಕಾಲವುಳ್ಳದ್ದು. ಉತ್ಸಾಹರಗಳೆ ಮತ್ತು ಭೋಗ ಷಟ್ಪದಿಯ ಛಂದೋಲಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಾಗಿಯೂ ಆರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಾದಾಗ ಅಂಶಗಣಕ್ರಮದ ಮೂರು ಅಂಶದ ಗಣ ಅಥವಾ ವಿಷ್ಣುಗಣ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಉದಾ:— (೧)

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ॥ ರೂಪಕತಾಳ ॥

– ∪	∪∪∪	∪∪∪	– ∪
ಬಂದು	ಬಹಳ	ದಿವಸ	ನಮ್ಮ

∪ ∪ ∪	– ∪	–
ನುಳುಹಿ	ಕೊಂಡಿ	ರಿ

(ಪಂಚವಟಿ)

ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣದ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳೂ ಎರಡನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ

ಮ್ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಎರಡುಗಣಗಳೂ ಒಂದು ಪಾದಾಂತ್ಯ ಗುರುವೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಉತ್ತರಾರ್ಧವಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: (೨)

ರಾಗ ಸಾಂಗತ್ಯ ॥ ರೂಪಕತಾಳ ।

∪∪ – –	∪∪ – –	∪∪ – –	∪ ∪ – –
ಚರಣಾಜ್ಜ	ದೆಡೆಯಲ್ಲೀ	ನರನೂಕೈ	ಮುಗಿದೂ ನಿಂ

∪∪ – –	∪∪ – –	– –
ದಿರಲೂಗೋ	ವಳರಾಯ	ನೀ ತ

(ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಇದರ ಛಂದೋನಿಯಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾಂಗತ್ಯದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಒಂದನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆರುಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳೂ ಎರಡನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆರುಮಾತ್ರೆಯ ಎರಡು ಗಣ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಒಂದು ಗಣವಿರಬೇಕು. ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಇದನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಅಂಶಗಣಕ್ರಮದ ಮೂರು ಅಂಶದ ಗಣವನ್ನು ಅಥವಾ ವಿಷ್ಣುಗಣವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷ್ಣುಗಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಆರು ಮಾತ್ರಾಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೇ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದಗಳ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಗಣವಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: (೩)

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ॥ ರೂಪಕ ತಾಳ।

– ∪∪ –	∪ ∪ ∪ ∪ ∪∪
ಕಂದನೆ ನಿ	ನ್ನನುಕರುಣದಿ

ತಂದೆಯು ಕೊ।ಟ್ಟಿಹನಾರಿಗೆ।
ಮುಂದೆ ಮಗಾ।ರೈಗತಿ ಏ।
ನೆಂದಿಹ ನಿ।ನ್ನೊಡನೆ — (ಪಂಚವಟಿ)

ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣದ ಆರು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯವಿದ್ದು ಪ್ರತಿ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಗಣ, ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆರು ಮಾತ್ರೆಯ ಒಂದು ಗಣ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಒಂದು ಗಣವಿರುತ್ತದೆ.

೪. ಅಷ್ಟತಾಳ:

ಇದು ಏಳು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಲಯವುಳ್ಳದ್ದು. ಅಂಶಗಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗೇಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಲಘುವು ಗುರುವಾಗಿಯೂ ಗುರುವು ಪ್ಲುತವಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದುಂಟು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಗಣದಲ್ಲಿಯೂ ಏಳೇಳು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಬರುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಲ್ಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಲಘು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಗಣದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಉದಾ: (೧)

ರಾಗ ಕೇತಾರಗೌಳ ॥ ಅಷ್ಟತಾಳ ॥

ಎಲೆ ಭೂಪ । ಕೇಳ್ ಪಾಂಡು । ಜಾತರೊ । ಡನೆ ನೀನು ।
ಗಳಿಸದಿ । ರಹಿತವ । ನು (ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ)

ಇದರಲ್ಲಿ ಏಳು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳನ್ನು ಒಂದನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಏಳುಮಾತ್ರೆಯ ಎರಡು ಗಣಗಳ ಮತ್ತು ಒಂದು *ಪಾದಾಂತ್ಯ ಗುರುವನ್ನು ಎರಡನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗೇಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಪ್ಲುತಗೊಳಿಸಲಾಗುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಂತೆ.

ಉದಾ:— (೨)

ರಾಗ ಕಾಪಿ ॥ಅಷ್ಟತಾಳ।

– ∪∪∪∪∪ | – ∪ ∪ ∪∪∪ | –
ವಂದಿಸುವೆಗುಣ | ವೃಂದ ಮುನಿತಿಲ | ಕ

ಇದರಲ್ಲಿ ಏಳುಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರಾಗಣಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಲಾಗಿದೆ.

೫. ಝಂಪೆ ತಾಳ:

ಇದು ಹತ್ತು ಮಾತ್ರಾ ಕಾಲವುಳ್ಳದ್ದು ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಸುಮ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳು, ಲಲಿತರಗಳೆ ಹಾಗೂ ಚೌಪದಿಗಳ ಲಯಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತವೆ.

ಉದಾ:-

ರಾಗ ಭೈರವಿ ॥ ಝಂಪೆತಾಳ।

∪ ∪∪ – | ∪∪∪ ∪ ∪
ದುರುಳೆಯಾ | ಡಿದನುಡಿಯ ।
ದುಷ್ಟಬಿರ । ಕೇಳುತ್ತ
ಶಿರವತೂ । ಗಿದನಂದು । ಹರಹರಾ । ವೆಂದು ॥ (ಪಂಚವಟಿ)

ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಎರಡು ಗಣಗಳು ಇದ್ದು ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಒಂದುಗಣ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಒಂದು ಗಣವಿರುತ್ತದೆ.

೬. ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ:

ಇದು ಏಳು ಮಾತ್ರಾಕಾಲವುಳ್ಳದ್ದು. ಈ ತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳು ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯಂತೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ಉದಾ:–

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ॥ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ:

– ∩	– ∪ ∪	∪∪∪	– ∪ ∪
ನೋಡಿ	ನಿರ್ಮಲ	ಜಲಸ	ಮೀಪದಿ

ಮಾಡಿ । ಕೊಂಡರು । ಪರ್ಣ । ಶಾಲೆಯ ।

ರೊಡಿ । ಪಾಲರು । ಪಂಚ । ವಟಿಯಾ । ಕಾಡಿ । ನೊಳಗೆ ॥

(ಪಂಚವಟಿ)

ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎರಡನೇ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳೂ ಮೂರನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆರುಗಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ.

೭. ಮಟ್ಟೆತಾಳ:

ಇದು ಏರು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ತ್ವರಿತ ರೂಪಕದಂತೆ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಇದರ ಛಂದೋ ನಿಯಮವು ರೂಪಕತಾಳವನ್ನೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

– ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಛಂದೋ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುವೆಂದೂ ಅದಕ್ಕನು ಗುಣವಾಗಿಯೇ ಪದ್ಯಬಂಧವಿದೆಯೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

● ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾದಗಳ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸರ್ವ ವಿದಿತ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನವೀಕರಣ-ಅಥವಾ ಸುಧಾರಣೆ-ಯ ಕುರಿತಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳ ಮುಖ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯತ್ತ ತಿರುಗಿದೆಯೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಇಂತಹ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಏಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು?

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು 'ಭಾಗವತಿಕೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಭಾಗವತಿಕೆಯೆಂದರೆ ಹಾಡುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಈ ಹೊಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಸಿನಿಮಾದ ಭಿತ್ತಿಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ "Produced, Directed, Music Direction by......" (ಇಂಥವರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಪಿತ, ನಿರ್ದೇಶಿತ, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂ.) ಎಂದೆಲ್ಲ ಕಾಣುತ್ತೇವಲ್ಲ-ಭಾಗವತಿಕೆಯೆಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳು ಅಡಗಿವೆ - ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನದು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಭೌಮ ಅಧಿಕಾರ. ಈಗ ಆ ರೀತಿಯ ಅಧಿಕಾರ ಅವನಲ್ಲಿ ಇರುವುದು, ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಬೇರೆಯೇ ಮಾತು. ಇಂಥ ಸಾರ್ವಭೌಮ ಅಧಿಕಾರದ ಭಾಗವತ ತನ್ನಂತೆ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕು? ಅವನ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ?

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಧಾಟಿಯ-ಈಗೀಗ ರಾಗವೆಂಬ-ಆಸರೆ ಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಧಾಟಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಯವನ್ನೂ ಗಮಕವನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಸಿರಾದ ತರಂಗಿತ ನೃತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೂಡಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಇಂದಿಗೂ ಈ ರೀತಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರು ಇದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಶುದ್ಧರಾಗವನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇವೆರಡೂ ರೀತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ; ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗಾದರೆ ನಿಜವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯಾವುದು?

ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ರಾಗಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ, ಲಯಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ ಇರಲಾರದು. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಗುಣಿಗುಣಿಸುವ ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡೋ, ಪಸೆಯಹಾಡೊ, ಜೋಗುಳವೋ ನಮ್ಮ ಎದೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಅದೇ ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕರತಲಾಮಲಕ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿದ್ವಾಂಸನ

ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಕೇಳಿ ನಮ್ಮ ಎದೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲು ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಕಾರಣವೇನು? ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಭಾವತಲ್ಲೀನತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸನ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವಿರುತ್ತದೆ. ಆತನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ದೊರೆತಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳ ಕಲಿಕೆ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸರ್ಕಸ್ ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತಿಕೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೇ ಎಂದು ನನಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳು ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಪವಾದಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಗೀತಶೈಲಿ. 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಆರಾಧನೆ, ಪೂಜೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೋಶಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಆರಾಧನೆಗೆ, ಪೂಜೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೈಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಹಾಗಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರಿಗೆ ರಾಗಗಳ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ವಿವರಣೆಯ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇ? ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೊಳೆಯುವುದು ಸತ್ಯವಾದರೂ, ಅದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ದಿ। ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರಿಗೆ, ದಿ। ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರಿಗೆ ರಾಗಜ್ಞಾನವಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಶುದ್ಧ ಅನ್ಯಾಯವಾದೀತು. ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ, ಜೋಯಿಸರಿಗೆ ರಾಗಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ತಪ್ಪೇ ಆದೀತು. ಇವರಿಗೆ ರಾಗಜ್ಞಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ಯಥೇಷ್ಟವಿತ್ತು, ಇದೆ. ಆದರೆ ಆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅವಕಾಶ, ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಸಂಗೀತದಂತೆ ಸ್ವರ ಸಾಧನೆ ಮಾಡದೆ ಅನುಕರಣದಿಂದ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಗ ಛಾಯೆಯನ್ನು 'ಇಂತಹ ರಾಗ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ಧಾಟಿ; ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು 'ಚಾಲ್'. ಆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ರಾಗದ ಒಂದು ಛಾಯೆ, ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲು ಇರುವುದು ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಎಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗದ ಶೈಲಿಯೆ? ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹಿಂದಿನವರ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಭಾಗವತರು ತಾವು ತಾವೇ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ರೂಢಿ, ರೀತಿಗಳಿವೆ-ಎಂಬುದೇ ಉತ್ತರ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆಯೋ ಅದರಂತೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಅಂಥದೇ ಒಂದು ರೂಢಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ ಶ್ರೀ ಚೈತನ್ಯ ದೇವರು ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳೇ ತಾಯಿ ಎಂದು ಬಲು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"At the foundation of any land is the 'unsophisticated art of the people — the folk music For it is out of this matrix, which often is undistingiushable from mere expletives in the most primeval state has grown the music of the civilized" (ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದ ಅಸ್ತಿವಾರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಜನರ 'ಅಪರಿಷ್ಕೃತ' ಕಲೆ- ಜನಪದ ಸಂಗೀತ - ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ,ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕೇವಲ ಉದ್ಗಾರಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಈ ಗರ್ಭಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ನಾಗರಿಕ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆದಿದೆ — ಸಂ.)

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಗೆ 'ಇದಮಿತ್ಥಂ' ಎಂಬ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದರಿಂದ ಅವಮಾನವೇನೂ ಆಗಲಾರದು,

ಸಂಗೀತಗಾರರು ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ತಾಯಿಯೆಂದೂ,ಲಯವನ್ನು ತಂದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರಷ್ಟೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ, ಲಯಜ್ಞಾನಗಳು ಭಾಗವತನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಇನ್ನೂ ಮೂರುನಾಲ್ಕು ಜನರಿಗೆ ಇವೆರಡರ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದು ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ ಅಥವಾ ತಾಳ; ಶ್ರುತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಭಾಗವತನ ಶಾರೀರ ಇವೆಲ್ಲ ಏಕ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಹಾಡಿಗೆ ಕುಣಿದು ಅದರ ಅರ್ಥಹೇಳುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಇದೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶ್ರುತಿ ಏರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ಯಾರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಈ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಏಕಶ್ರುತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲವೂ ನಡೆಯಬೇಕು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಕೆಯು ತಾನ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ, ಮಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಅದು ನಡೆಯ ಭೇದ, ಕಾಲದ ಅಂತರವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಯಾಸವೋ,ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭ ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯವಿರಬಹುದು; ಅಸತ್ಯವೂ ಇರಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯ ರಾಗದ ಒಳಹೊರಗು ಕೇಳುವ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ 'ಸಂಗೀತವೆನ್ನುವ ಶೈಲಿ' ಶ್ರೋತೃಗಳ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಇಂಪಾದ ಶೈಲಿಯು ಉದ್ದೇಶ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವ ವೇಷವನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಪಾಷ್ಕೃವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಅತಿಮಾನವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಇದು ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಈ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಆಕ್ಷೇಪ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿ ಇರಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ. ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಗಳೆಲ್ಲ ನಾಟಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡಬೇಕು. ಹಾಗೆಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪುಸ್ತಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾಟಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರು ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ? ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ (ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು) ಇದನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ಕೇಳಿದ

ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು 'ಇದು ಉತ್ತರಾದಿಯ ಮೋಹನ ರಾಗದ ಸಂಚಾರ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಿಂದಿನವರ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆಯೇ ಹೊರತು ರಾಗವನ್ನಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಬಡಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತರೊಬ್ಬರು ತೆಂಕಿನ ಸಂಗೀತಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರೊಡನೆ 'ನನಗೆ ರಾಗವೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದವರು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಧಾಟಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನಶೈಲಿಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಕಾರಣ. ಇದಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಂಗ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಹೆಸರು ಕೊಡದೆ ಇನ್ನಾವುದೋ ಹಾಡನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, "ಅದರ ಧಾಟಿಯಂತೆ" ಎಂದು ಅಚ್ಚು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರಂತೆ ಕವಿಗಳೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಕೆಲವರಿಗೆ ರಾಗಜ್ಞಾನವಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿ ಬರೆದವರೇ.

ತೆಂಕು-ಬಡಗಿನ ಭಾಗವತರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಮಿನೀ ಷಟ್ಪದಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಿರಾ? ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ, ಮೂರನೆಯದನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಕೇಳಿಲ್ಲ:

"ಭೀಮನೆನೆ ಭುಗಿಲೆಂಬೆ ರೋಷದ ।
ತಾಮಸವ ಬೀಳ್ಕೊಟ್ಟೆಲಾ ನಿ ।
ರ್ನಾಮವಾದುದೆ ಬಿರುದು ಪಾಂಡವ
ತಿಮಿರ ರವಿಯೆಂಬ ॥

ಈ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು ಗಮಕಿಗಳು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತ ಹಾಡುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ:

"ಭೀಮನೆನೆ ಭುಗಿಲೆಂಬೆsssss"

ಎಂದು ಏರಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ತೆಂಕು) ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಿದ ಈ ಪದ್ಯ ಮೊದಲನೇ ಪಾದದ ಹತ್ತನೇ ಮಾತ್ರೆಗೆ ಸ್ವರಕಂಪನದೊಂದಿಗೆ ಏರಿ, ಎರಡನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡನೇ ಮಾತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೂ ಏರಿ, ಮೂರನೇ ಪಾದದ ಕೊನೆಯ ಮಾತ್ರೆಗೆ 'ಧುಡುಂ' ಎಂದು ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಗಮಕಿಗಳು "ಭೀssಮನೆನೆ ಭುಗಿಲೆಂಬೆssರೋಷದ ತಾಮಸವ ಬೀsಳ್ಕೊಟ್ಟೆಲಾ ನಿsssರ್ನಾಮವಾದುದೆ ಬಿರುದುs ಪಾಂsಡವ ತಿಮಿರ ರವಿಯೆಂಬsss" ಎಂದು ಭಾವವನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದೆಡೆ ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ಕೊನೆಯ 'ಎಂಬ' ಪದವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವೆರಡು ಶೈಲಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹಾಡಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾದೀತೇ ವಿನಹ ಬರೆದು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವುದು ಪ್ರಯಾಸಕರ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ

ಆದರೆ ಶೈಲಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಇತರತ್ರ ಕಾಣಸಿಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಏಕರೀತಿಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಈ ಉದ್ದೇಶಿತ ಧಾಟಿ ಅನಿವಾರ್ಯ!

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿಯಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಧಾಟಿಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ಭಜನೆಯ ಧಾಟಿಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿತ ರಾಗಗಳಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಈ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಮ್ಯವಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಸಮಕಾಲೀನರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನರಾದ ವಾದಿರಾಜರೂ, ಅವರ ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀಪಾದ ದಾಸರೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಕಿದರೆಂಬ ತರ್ಕದತ್ತ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿ, ಭಜನೆಯ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಅದು ಬೆಳಕನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಭಜನೆಯ ಧಾಟಿ,ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಅಭಿನ್ನವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಜನೆ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಭಜನೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಭೀಭತ್ಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ದಾರಿಯಿಲ್ಲ. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿಯೇ ಬೇಕು. ಸಂಗೀತಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವರೂ "ಏಲವೋ ಕಂಸಾಂತಕನೆ" ಎಂದು ಹಾಡುವಾಗ- ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯು ಮೊರೆಹೋಗದೆ ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಅನುಮಾನ ಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ವಿವಿಧ ಜನಪದಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟು ರಾಗ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯನ್ನು ಹಿಂದಿನವರು ಮಾಡಿದರು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಆರೋಹಣ, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಬಿಡುವ ಕೆಲವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಧತಿ ಅಥವಾ ಶೈಲಿನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಇಂಥದ್ದೇ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು. ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗವಿರಬಹುದು, ಅದರ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲು ಇರಬಹುದು, ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು;ಲಯ, ಗಮಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಈ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಾಣ, ಜೀವನಾಡಿ.

ಗಮಕವೆನ್ನುವಾಗ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಮಾತು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. "ಸ್ವರಸ್ಯ ಕಂಪೋ ಗಮಕಃ" ಹೌದು ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗದಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸ್ವರಕಂಪನ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಕಂಪನಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ-ಅರ್ಥ ಸ್ಫುಟತೆ, ಭಾವಸ್ಫುಟತೆಯ ಗಮಕ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಜೊತೆಗೆ ಲಯ. ಲಯಯಕ್ಷಗಾನಶೈಲಿಯಕೇಂದ್ರಬಿಂದು!ಈ ಬಿಂದು ಒಂದಿಷ್ಟು ಅತ್ತಿತ್ತ ಚಲಿಸಿತೋ ಜೀವಕ್ಕೇ ಹಾನಿ. ಸಂಗೀತದಂತೆ ಇದನ್ನು ಬೇಕಾದಲ್ಲಿಗೆ ಎಳೆದು ತರುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಳೆವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವುದು ಇದೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಹಳಬರು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಪದಗಳನ್ನು ಉದಯರಾಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಮೋಹಕವಾಗಿ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ಮೊದಲು ಹಾಡಿದಾಗ 'ಇದೇನು ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಉದಯರಾಗ ಹಾಡಿದರು' ಎಂದೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದವರೊಡನೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅವರಿಗೆ ರಾಗಜ್ಞಾನವಿತ್ತೊ ಇಲ್ಲವೊ ನನಗರಿಯದು. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಪದಗಳನ್ನು ಅವರು ಉದಯರಾಗವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರ ಶಾರೀರ ಒಡೆದು ಅದರ ಗಡಸುತನವೆಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಇಂಪಾದ ಸ್ವರ ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಇಂಥ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯ ಹಾಡಿದರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಹಳೆಗಾಲದ ಜನರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಕೇಳಿರಲಾರರು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಮೋಹನ ರಾಗವೆಂದು ಕೇಳಿಸುವುದು ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ?

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಾರಿ ಪುನಾರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡಬಹುದು? ನಾವೀಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಿತ್ಯ ಇದಿರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡಿಸಿ ವೇಷಗಳು ಕುಣಿದು ಪದ್ಯದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳದಸ್ತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವುಂಟು. ನೃತ್ಯವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಆರೇಳು ಬಾರಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳಿ ಕುಣಿಸುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನು? ಮುಂದೆ ಇದೇ ವೇಷ ತಾನು ಕುಣಿದು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವಾಗ ಈ ರೀತಿ ಎಷ್ಟು ಜಾಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಈ ಹೊಸ ರೀತಿ ಒಂದು ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗದಂತೆ ತೆಂಕಿಗೂ ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೋ ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಕ್ಷೇಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಸರಣೆ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲ. ಅದು ದೌರ್ಬಲ್ಯ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸರ್ವತಂತ್ರ-ಸ್ವತಂತ್ರನಾದ ಭಾಗವತ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಿಳಿದು-ಕೊಂಡು ವರ್ತಿಸದಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಅವನೂ ಒಂದು ರೂಢಿಯನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಕೆಲವು ಅನಿಸಿಕೆಗಳು

● ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದ ಕ್ರಮದ ಹೊರತಾಗಿ ಈ ತನಕ ಶಾಸ್ತ್ರರಚನೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವೆನಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮವೇ ಬರೆಹದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಶಾಸ್ತ್ರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಮೂಲದ ಸತ್ವವನ್ನು ಅರಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ, ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತಿಕೆಯು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯೆಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಗೌರವಿಸುವವನು ನಾನು. ಆದಕಾರಣ ಅವುಗಳ ಸಾಧುತ್ವ-ಅಸಾಧುತ್ವಗಳನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಲಾರೆ, ಆದರೂ ಆ ಶೈಲಿಗಳೆರಡರ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದೇ ಈ ನನ್ನ ಬರಹದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಭಾಗವತಿಕೆಯು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ತನಕ ನಡೆದುಬಂದ ಕುಣಿತದ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಹಿನ್ನಲೆಯು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡಿನ ಪಾದಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ತಾಳದ ಆವರ್ತನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಭಾಗವತಿಕೆಯು ಆ ಆವರ್ತನದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಹಾಡನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸುಸಂಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಶೈಲಿಯು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮಧುರ, ಲಲಿತಗಳಲ್ಲದ ಗಂಡು ಶೈಲಿಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ರಸಿಕರನ್ನು ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಭಾಗವತರು ಒಂದೇ ರೀತಿ ಹಾಡುತ್ತಾರಾದರೂ

ಹಾಡಿದ ರಾಗವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಬಿಡ್ತಿಗೆಗೆ ಮುನ್ನ ಮಾಡುವ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತಾಳದ ನಾಲ್ಕು ಚರಣಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಾದರೂ ಈ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಸಂಚಾರಕ್ರಮವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಆ ಆಲಾಪನೆಯು ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ಸ್ವರ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳ ನುಡಿತಕ್ಕೂ ವೇಷದ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿರುವ ಶುದ್ಧ ಲಯಗಾರಿಕೆಯೊಂದು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಗವತಿಕೆಯಾದರೂ ಭಾಗವತನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಪಡೆದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ತೂಕವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಬಲ್ಲನೆಂಬ ಭರವಸೆಯುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದಾದ ಸಂಗೀತಶೈಲಿಯ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಗಿಂತ ರಾಗದ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಉತ್ಸಾಹ ಮೂಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾತಾವರಣವೇ ಮಾಯವಾಗುವಷ್ಟು ಸಂಗೀತವು ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದುಂಟು. ಕೆಲವರು ಹಾಡುವಾಗ ತೊಡಗಿದ ರಾಗದ ಸವಿಯನ್ನುಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಭಾವವನ್ನು ಮರೆತೇ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳು ಮಾತ್ರಾಗಣ, ಅಂಶಗಣಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಲಯವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿ ಹಾಡಿನ ನಡೆಯು ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೂ ಇತರರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯದ ತಾಳಾವರ್ತನೆಗಳಿವೆ. ಆದರೂ ಹಾಡುವಾಗ, ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ತೋರುವಾಗ, ಆವರ್ತನದ ನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರಿ ಲಯಭಂಗವಾಗುವುದನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಹೀಗಾಗುವುದು ವೇಷಧಾರಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುವುದರ ಜತೆಗೆ ಕಲೆಗೆ ಅಪಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಮುಮ್ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಇವರು ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಟದಲ್ಲಾಗಲೀ ಕೂಟದಲ್ಲಾಗಲೀ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವವರು ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರನೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿದರೆ ಕಲೆಯ ಪೂರ್ಣ ಶೋಭೆ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಾರರು ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳಿಗಿರುವ ಸಹಜವೂ ಸರಳವೂ ಆದ ಲಯದ ಶುದ್ಧಿಯ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷವಿಟ್ಟರೆ ಈ ಶೈಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪೋಷಣೆಯೊದಗಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಭಾಗವತಿಕೆಗಳ ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಗಂಟಲನ್ನು ಅದುಮಿಕೊಂಡು ವಿಕಾರವೂ ಕಠಿನವೂ ಆದ ನಾದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮುಗಿಸುವುದರೊಳಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಬಲಿಪರು, ಜೋಯಿಸರು, ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು, ಅಗರಿಯವರು, ಮಂಡೆಚ್ಚರು, ಇಂಥವರೆಲ್ಲಾ ಸರದಿಯಂತೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಆವೇಶಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧರನು

ಪಾಡಿನರೂಪದಿಂದ ಈ ಭಾಗವತರು ಸಭೆಗೆ ಇಣಿಕಿಸುತ್ತಾರೋ ಅಣಕಿಸುತ್ತಾರೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಭಾಗವತಿಕೆ "ಭಾಗವತಿಕೆಗಳು" ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದು ಅನಿಸದಿರದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಹಲವು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನೂ ಕೇಳಬಹುದು — ಇದನ್ನು 'ಸಂಕರತಿಟ್ಟು' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ 'ಪಕ್ಷಭಾಗವತಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಭಾವಸ್ಫೂರ್ತಿಯುಂಟಾಗಿ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಕಿಲ್ಲವಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಕಳೆಗೂಡುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವರವೆನಿಸುವುದಾದರೆ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಭಾಗವತಿಕೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ಪಾತ್ರಕ್ಕೊಬ್ಬ ಭಾಗವತನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತರಲು ದಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಭಾಗವತರು ಒಪ್ಪಿದರೆ ರೂಢಿಗೆ ಬರಲು ಕಷ್ಟವಾಗದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ?

ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಜುಗಲ್‌ಬಂದಿ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ. ಇದು ಭಾಗವತರ ಗಂಟಲಿಗೊಂದು ಪಂಥಾಹ್ವಾನವಾಗಿದೆ. ಈ ಜುಗಲ್‌ಬಂದಿಯನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಉದಾಹರಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಕರುಣರಸದ "ಹೆಣ್ಣುಜನ್ಮವೆ ಸಾಕು ಎನಕಂಡು ಮರೆಯಿರೊ ರಾಮರಾಮ॥ ಕಣ್ಣಲಿ ಕಾಣಬಾರದೆ ಎನ್ನ ವಿಧಿಯೆ ಶ್ರೀ ರಾಮ ರಾಮ ॥ ಈ ಪದ್ಯಭಾಗದ ಮೊದಲಿನ ಅರ್ಧವನ್ನು ಒಬ್ಬರೂ ಮತ್ತಿನ ಅರ್ಧವನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬರದ್ದಾದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಹಾಡುವುದು; ಸರದಿಯಂತೆ ತಮ್ಮ ಗಂಟಲು ಬಿರಿಯುವಂತೆಯೂ ಕೇಳುಗರ ಕಿವಿಪರೆ ಹರಿಯುವಂತೆಯೂ ಸರದಿಯಿಂದ ಸರದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಧ್ವನಿ ಏರಿಸುತ್ತಾ ಹಾಡುವುದು. ಹೀಗೆ ಸರದಿಯಂತೆ ಏಳೆಂಟು ಸಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಾ ಸುಮಾರು ಎಂಟು ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಿಗೂ ಮೀರಿದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದು ಇಳ್ಳಿನ ಕರುಣರಸವನ್ನು ಬಂಡೆಯಂತೆ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಭಾಗವತಿಕೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವ ವೇಷಧಾರಿಯಂತೂ ಬಲಿಪಶುವಿನಂತೆ ಸುಮ್ಮನೆ ನಿಂತಿದ್ದು ಶಿಲಾಮೂರ್ತಿಯೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾಪ! ಅವನಾದರೂ ಬೇರೇನೂ ಮಾಡಲಾರ. ಹೀಗೆಯೇ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಚಪ್ಪಾಳೆತಟ್ಟಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಕೇಳುಗರ ರಸಿಕತೆಯು ಕುರಿತು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜೋಡಾಟದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ವೇಳೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಈ ಜುಗಲ್‌ಬಂದಿ ಪ್ರಯೋಗವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಎಂತಹ ಮೌಲ್ಯ-ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ತಂದು ಕೊಡಬಲ್ಲುವೆಂಬುವೇ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಕರೆದು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದರೆ ಇವರು ದೂರಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬ ಊಹೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇದರ ಕುರಿತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು 'ಇದೆಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಹಣ ಮಾಡುವ ವ್ಯಾಪಾರ' ಎಂದು ಬೇಸರಪಡುವುದೂ ಇದೆ. ಇದು ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರಸಿಕತೆಗೆ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರ ಆದರಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ

ಮೆರೆಯತೊಡಗಿದ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದ ವಿಕೃತ ಚೇಷ್ಟೆಯನ್ನು ಒಳಹೊಗಿಸಿ ಕಲೆಯ ಚೆಲುವನ್ನು ಕೆಡಿಸುವ ಕೆಲವು ದುಸ್ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ರಸಿಕರೂ ಆದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದು ಕೊಂಡು ಸಹಿಸುತ್ತಾ ಹೇಗಿರುತ್ತಾರೋ ತಿಳಿಯದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧರೂ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆದ ಭಾಗವತರು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ತನಕ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಯೂ ಆಗಲಾಗದು.

ಪ್ರಸಂಗ ಸೃಷ್ಟಿ

● ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ

ಪಂಡಿತಂಮನ್ಯರ ಗಮನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೀಳದಿದ್ದರೂ, ಅವರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶ್ಲಾಘನೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗದೆ ಇದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನಕೃತಿಗಳು ರಚಿಸಲಾಗಿವೆ. ಈಗಲೂ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಂಗಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿತವಾದುವುಗಳು. ಕೆಲವು ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದು ರಚಿತವಾದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಇಂಬಿಲ್ಲದ ಹ್ರಸ್ವರಚನೆಗಳು ಕೆಲವಾದರೆ, ನಾಲ್ಕಾರು ರಾತ್ರಿ ಹಾಡಿದರೂ ಮುಗಿಯದಷ್ಟು ಪದಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾದ ದೀರ್ಘಕೃತಿಗಳು ಕೆಲವು. ಸುಸಂಬದ್ಧ ಸಂವಿಧಾನವಿರುವ ಕುತೂಹಲಕಾರಕ ಘಟನಾವಳಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾತ್ರ, ವೈವಿಧ್ಯರಂಜಕವಾದ, ಸಪ್ರಮಾಣ ರಸವ್ಯಂಜಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಉದ್ಬೋಧಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ವಿರಳವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಅಂಥ ವಿರಳಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಿಜವಾದ ಉಸಿರು ಆಡುತ್ತ ಇರುವುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಇದು ಬರಿಯ ಪ್ರಾಸ ಜೋಡಿಸುವ ಕಾಯಕ, ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ರಾಗತಾಳಗಳ ಬಳಕೆಯಿದ್ದು, ನಾಲ್ಕಾರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡ ಬಲದಿಂದ ಯಾರೂ ಬೇಕಾದರೂ ಬರೆದು ಬಿಸಾಡಬಹುದಾದ ಸುಲಭ ಸರಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸರಕೆಂದು ಲಘುವಾಗಿ ಉದ್ಗರಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಸೊಲ್ಲೆತ್ತಿದವರೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದತ್ತ ಸಾಕಷ್ಟು ಹರಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಇರುವ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಹರಿದುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿರಾಶಿಯಲ್ಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಳಪೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕವಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮಾಗ್ರಿಯೂ ಅದೇ ರಾಶಿಯೊಳಗಿದೆ. ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ದೇವಿದಾಸ, ಹಟ್ಟಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟ, ಮಟ್ಟಿ ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಭು, ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತ, ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಇತರ ಕನ್ನಡಕವಿಗಳ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಸಂಕೋಚಪಡುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ.

ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆ ನೀರು ಕುಡಿದಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದ ವ್ಯವಸಾಯವೇನಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಶಕ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಮೂಹ-ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಠ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ

ರಚನೆ ತುಂಬ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುಳ್ಳ ಕಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾಣಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು; ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು, ಭಾಷಾ ಸಾಮಗ್ರಿ ನೆರವಿಗಿದ್ದು ಹದವರಿತು ಪದವನ್ನಿಡುವ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆ ಬೇಕು. ರಾಗ, ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮರ್ಮವನ್ನರಿತಿರಬೇಕು. ಸಲೀಲಸಹಜವಾಗಿ ಅಕ್ಲಿಷ್ಟ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೊಸೆಯುವ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತಬೇಕು. ಕಲ್ಪನಾವೈಭವ ರಂಗತಂತ್ರ, ದೃಶ್ಯಸಂಯೋಜನಾಚತುರತೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕೌಶಲ, ರಸಪ್ರತೀತಿ, ಮೌಲ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಹತ್ತು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮವಿರಬೇಕು. ಇವುಗಳ ನ್ಯೂನತೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮರಮಣೀಯಗಳಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ದುಸ್ತರ.

ಆಧುನಿಕವಾದ ಈ ವೈಚಾರಿಕ ವರ್ತಮಾನಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೂತನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಚಿಸತಕ್ಕ ಕವಿಯ ಮುಂದೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಧುತ್ತೆಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗ ಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಟ್ಟು ಆತ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈಚೆಗಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಗತಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿದ್ದು, ಈ ಕಲೆಯು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಕಲೆಯ ಮಜಲಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಈಗ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೇಡಿಕೆ ಇದೆ. ಅವುಗಳ ಪೂರೈಕೆಯೂ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ತೆರನಾದ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ ಗುಣವೂ ಇದೆ; ದೋಷವೂ ಇದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೇಳಕ್ಕಾಗಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಕಲಾವಿದರುಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪಿನವರು ಅಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಆಡುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಸಂತೆಗೆ ಹೊಸೆವ ಮೂರು ಮೊಳವಾಗಿರುವುದು ಅಪೂರ್ವವೇನಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಾಗಬೇಕಾದುದು ಇಷ್ಟಕರವೇ. ಆದರೆ ನವೀನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ? ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸಬೇಕೆ? ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಜಾನಪದ ವಸ್ತುಗಳತ್ತ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸಬೇಕೆ ? ಶುದ್ಧ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆ? ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಲವು ನಾನಾ ವಿಧ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಹಳೆಯ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಸರ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಪುರಾಣೇತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟುರುವಷ್ಟು ಕೆಂಡಗೋಪ. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತ ಪುರಾಣಗಳನ್ನೇ ತಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ? ಅಥವಾ ಪುರಾಣೇತರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬಾಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ? — ಇದೂ ಆತನಿಗೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮವು ಪುರಾಣಲೋಕವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಷ್ಟು ರೋಚಕವಾಗಿ ಪುರಾಣೇತರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದು ಎಂಬುದು ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಗಳೇ ಹೊರತು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ

ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ತಿ ನೆರವು ನೀಡಲಾರವು ಎಂಬುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯ. ಆದರೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗದ ಯಶಸ್ವಿತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತತ್ಸಂಬಂಧವಾದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒಂದು ಕಲಾವಿಧಾನವು ಕಲಾರಸಿಕರ ಸ್ವೀಕಾರಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಬಹುದು.

ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳಿಗಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊದಗುವ ಉತ್ತಮ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಸೂರೆಮಾಡಿದುದಾಗಿ ಆಪಾತತಃ ಭಾವನೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪುರಾಣಲೋಕ ಅಷ್ಟು ಬಡವಾದುದೇನಲ್ಲ; ಅನ್ವೇಷಕ ನೇತ್ರದಿಂದ ಹುಡುಕಾಡಿದರೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಸ್ತುಗಳು ಸಿಗಬಹುದು.

ಪುರಾಣೋಕ್ತ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕೆ? ಕಥೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳದ್ದಾದರೆ, ಸಮಕಾಲೀನಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ, ಸುಸಂಗತ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾದುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಳೆಯ ಕೆಲವು ಸವಕಲು ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಂದು ಮೌಲ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ರಾಮಾಯಣದ ಉತ್ತರಕಾಂಡದಲ್ಲಿ, ಅವತಾರಪುರುಷನೆನಿಸಿದ ಶ್ರೀರಾಮ ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿಯ ತಲೆ ಕಡಿಯುತ್ತಾನೆ, ಆತ ತನ್ನ 'ವರ್ಣ'ಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿದ ಎಂಬ 'ಅಪರಾಧ'ಕ್ಕಾಗಿ! (ಈ ಕಥೆ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ.) ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಇಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಕಾರ ಅದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲೆಳಸುವುದು ಅಸಂಗತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿನದೃಷ್ಟಿಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪುರಾಣಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿಗಳು ಈ ತೆರನಾದ ಹೊಸ ಕಾಣ್ಕೆಯಿಂದ ಪುರಾಣಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಕಂಡರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿ ಸಮಯೋಚಿತವಾದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅಪರಾಧಿ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಿಲ್ಲ.

ಶುದ್ಧ ದುಷ್ಟರೆಂದೂ, ಭೂಭಾರಕರೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪುರಾಣದ ಎಷ್ಟೋ 'ಖಳ' ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಸ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಅಂಥವರ ಹೃದಯದ ಸಂಕೀರ್ಣ ತುಮುಲಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕವಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೇ ಕಪ್ಪು — ಬಿಳುಪುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ಅನೇಕ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೆಲವೊಂದು, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಲೋಕ

ಗಳಿಂದ ಮತ್ತೆ ಎರಕಹೊಯ್ದು ನವೀಕರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದ ಸಮಗ್ರ ಸೌಂದರ್ಯ ದರ್ಶನವಾಗಬೇಕಾದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ವೇಷಗಳಿಂದ ಸುಸಂಬದ್ಧ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಜರಗಬೇಕು. ಒಂದೇ ವಿಧವಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಲಹರಣ ಮಾಡುವುದು ಅಸಹನೀಯವೆನಿಸೀತು. ಪ್ರಸಂಗಕವಿ ಈ ಬಗೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಕರ್ಷತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಸಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ 'ಚೌಕಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂದರ್ಭದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂಲಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ನಿಲ್ಲುವ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬಾರದು.

ಕೃತಿರಚನಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲೇ ಮೈಮರೆಯದೆ, ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಎಚ್ಚರವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಆತ ಆಟದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮನಃಪಟಲದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಸುಷ್ಮತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂಥ ಒಳನೋಟ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಮಾಮೂಲಿಯಾದ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಬೇಟೆ, ನೀರಾಟ ನೃತ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಯೋಚಿತವಾದ ಇತರ ಕೆಲವು ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಜಾನಪದದಂಥ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಭಾವನೆಗೂ ಇರತಕ್ಕ ಸಂಬಂಧದ ಗೊಣಸು ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಕಾಣಬೇಕು. ಉತ್ತಮವಾದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವ ಅಭಿನೀತವಾದಂತೆಯೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ನಾಟ್ಯಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅಂಥ ಭಾಗಗಳು ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಯಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು 'ಪದ'ಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಮಾಣಜ್ಞಾನ ಕವಿಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂವಾದಗಳಿಂದಲೇ ನಿಬಿಡವಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ನಾಟಕ ಧರ್ಮವುಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸಹಜವೂ ಹೌದು. ಸಂವಾದವನ್ನು ಹೊಸೆಯುವಾಗ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ರೀತಿಯ ಶೈಲಿ, ಶಬ್ದ ಸೌಷ್ಠವವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ವಿಹಿತ. ಒಂದೇ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯಲಾದ ಸುದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ವೀರರಸದಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುಂಡುವೇಷಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೆ ಬಳಸುವುದು ಸರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಮಟ್ಟೆತಾಳದಂಥ ತಾಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಸಂಗತವಾದೀತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು [ಅಥವಾ ಮಟ್ಟುಗಳು] ಆಯಾ ಪದಗಳ ರಾಗ ತಾಳಗಳ ಅಂಕಿತದಲ್ಲೇ ನಮಗೆ ಬೋಧೆಯಾಗುವಂತಿವೆ. ಉದಾ: ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ—

ತ್ರಿವುಡೆ, ಮಾರವಿ — ಏಕ,ಕೇತಾರಗೌಳ ಜಂಪೆ, ಸುರುಟಿ - ಏಕ, ಕಾಪಿ—ಅಷ್ಟ, ಭೈರವಿ — ಅಷ್ಟ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಕಷ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಈ ಹಾಡುಗಳ ನಡೆ ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ಒಡನೆಯೆ ತಿಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಭಾವ ಹಾಗೂ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ವಿರುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ಭಾವ-ರಸಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ಛಂದಸ್ಸು ಗಳನ್ನೂ, ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಸಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದೇ ಕವಿಯ ಕುಶಲತೆ.

ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಸಂಪತ್ತು ವಿಪುಲ ವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಚಿತಪದಪ್ರಯೋಗ ಸದಾಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನೇಕ ಪರ್ಯಾಯನಾಮ ಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಉದಾ ಹರಣೆಗೆ, ಕರ್ಣ ಸೂರ್ಯಪುತ್ರನಾದರೂ ಅವನ ಹುಟ್ಟು ಮರೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಾರ ವಾದುದರಿಂದ ಆ ವಿಚಾರವನ್ನರಿಯದ ಪಾತ್ರ ಗಳು ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಆತನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿ ಸಬಾರದು. 'ಎಲೆ ಭಾನುಜಾತ ಕೇಳಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನು ತಿಳಿಯದೆ ನೀ ಹೂಡಿದೆ' ಎಂದು ಶಲ್ಯನ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೇಳಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೆ, ಕಂಸನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಮೊದಲೇ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಂಸಾರಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆ ರೀತಿ ಕರೆದರೆ ಆಭಾಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಸಹಜವಾಗಿ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೂ, ಹಾಡುವ ನುಡಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಗೇಯಕೃತಿಯ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಆವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಪಾಲೂ ಮುಖ್ಯ ವಾದದ್ದು. ಹಾಗೆಂದು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ವಾದಾಗ ಥಳಕಿನ ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನು ಆಡಂಬರಕ್ಕೆಬಳಸಿ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆಯಾಗಿಸಿದರೆ ಕೆಲವರು ಪಂಡಿತರಿಗೇ ನೋ ಚರ್ವಣಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಸ ಸಿಕ್ಕೀತು; ಆದರೆ ಕೃತಿಯು ನಿಜವಾದ ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾಗ ಲಾರದು. ಇಂಥ ಕೃತಿ ಕಬ್ಬಿನಂತಿರಬೇಕು, ಬಿದಿರಂತೆ ಇರಬಾರದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಯಕ್ಷ ಗಾನಸಂಸ್ಕಾರವಿರುವ ವೇಷಧಾರಿಗೂಒಂದೇ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗು ವಂತಿರಬೇಕು, ಪದ್ಯಗಳ ಅಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸುಂದರ ರಚನೆ. 'ನಾರಿಯೊಡನೆಂತು ಕಾದುವೆ ನೋಡಲೀತ ಮದನಾರಿಯಂತಿಹ'— ಇತ್ಯಾದಿ ಶ್ಲೇಷ ಯಮಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಜಟಿಲ ಜಂಜಾಟಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಗದುಗಿನ ಭಾರತ. ಭರತೇಶ ವೈಭವಗಳ ಸರಳತೆ, ಸುಭಗತೆ, ಸರಸತೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಶೈಲಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹು ದಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೆ, ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತಗಳ ರೋಚಕಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಬೀಳಾಗದಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡರೂ ದೋಷವೇನಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಮಣೀಯವಾದ ಅನೇಕ ಪದಗಳು ನಿಜದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಕಾರ ರಿಗೆ ಹಿಂದಿನವರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉತ್ತರ ವಾದಿತ್ವವಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಆದರೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸುವವರು ಎಷ್ಟಿದ್ದಾ ರೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ !

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು

● ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಇರುವಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವೂ, ಸ್ಥಾನವೂ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೂ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕೂಟ ಅಥವಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಮಿತವಾಗಿದ್ದು, ರಸಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಕಥಾಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಸಾಕು. ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಇತರ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳ ಸಮಾವೇಶವೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಗುಣಧರ್ಮಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟಚಿತ್ರಣ, ನ್ಯಾಯಾನ್ಯಾಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ವಿವೇಚನೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಪರಂಪರೆಗಳ ವಿವರಣೆ, ವಾದಪ್ರತಿವಾದ, ಖಂಡನೆ ಮಂಡನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪರ್ಯಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ಅದರ ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇಂದಿನ ಈ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮೊದಲು, ಸುಮಾರು ನಾಲ್ವತ್ತು–ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನವರೆಗೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಅಗ್ಗದ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆರ್ಭಟಿ ಅಭಿನಯಗಳೊಂದಿಗೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟೇ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಚುಟುಕಾಗಿ ಹೇಳುವುದು, ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ತೋರಬಹುದಾದಷ್ಟು ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ಹಾಸ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿದ್ದುವು.

ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕಲಾಭಿಜ್ಞರು ಈ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಇದರಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಜಾನಪದ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಕಲೆಯು ಸರ್ವಜನಾದರಣೀಯವಾಗಿ ಉನ್ನತಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ. ಈಗ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯನ್ನೂ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವಿದ್ಯಾವಂತರನ್ನೂ, ನಗರವಾಸಿಗಳನ್ನೂ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನವರ್ಗವನ್ನೂ ತಮ್ಮೆಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕೂಟಗಳೂ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆಟಗಳಲ್ಲಿ, ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧದ ಶಿಸ್ತು, ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆ

ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನಗಳು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿವೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನ, ಲೋಕಾನುಭವ, ವಾಕ್ಪಟುತ್ವ ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರು ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಷ್ಟೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುವ ಬದಲು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಗುಣ ನಿರೂಪಣೆ, ಕಾರ್ಯಾಕಾರ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭ ವಿಸ್ತಾರ, ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ವಾದಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಬರಬರುತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಖಂಡನ ಮಂಡನಗಳೇ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ, ಇದಿರು ಮಾತಾಡುವವನ ಮುಖಭಂಗ ಮಾಡಿ, ಬಾಯಿಮುಚ್ಚಿಸಿ. ವಾದದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸೋಲು ಗೆಲವುಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯು ನಿರ್ಣಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾತಾಡುವುದೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ನೆಲೆಯೂರಿತು. ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ವಹಿಸಿರಲಿ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದಿರಾಳಿಯ ಬಾಯಿಕಟ್ಟಿ ತನ್ನ ಮಾತೇ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವಂತಾಗಬೇಕೆಂಬ ಚಪಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಮಾತು ಬೆಳೆದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಪುಲವಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನ — ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾದವನಿಗೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧಾಮನೋಭಾವವುಳ್ಳ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಪರಿಶೀಲನೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಮೂಲ ಪುರಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳ, ಕಾವ್ಯಗಳ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ, ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳ, ಆಚಾರ ಪರಂಪರೆಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು.

ಇಂದು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳೇ ಈಗಲೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ.

ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ತಾವು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ, ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ—ಖಂಡಿಸುವಾಗ ಯಾವ ಮೂಲ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅವಲಂಬಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಏಳುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ನೂರಾರು ಸಾವಿರಾರು ಗ್ರಂಥಗಳ ರಚನೆ

ಯಾಗಿವೆ, ಆಗುತ್ತಲೂ ಇವೆ. ಒಂದೇ ಕಥೆಯು ಹಲವು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಇದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಸ ಭಾರತಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳಿರುವಂತೆ ಇತರ ಸಾವಿರಾರು ಕೃತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಗುಣಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನೂ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು ಕೃತಿರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಕಥೆಯೇ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಯಾವ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಪರಸ್ಪರ ವಾದಿಸುವ ಇಬ್ಬರು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಧಾರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ, ಅಥವಾ ಇದಿರಾಳಿಯ ನಿಲುಮೆಯನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅದು ದೊಡ್ಡ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದೀತು. ಕೊನೆಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳೇ "ನೀನು ಓದಿದ ಗ್ರಂಥ ಯಾವುದು?" ಎಂದು ಕೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಬಂದೀತು. ಚರ್ಚೆಯ ಬಿಸಿ ಏರಿದಾಗ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೀಗಾದುದೂ ಉಂಟು.

ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಮುಂತಾದ ಮೂಲಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ, ಅವುಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳಾದರೂ ಆ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಅಂತರವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇವೆ. ಕನ್ನಡದ ಜೈನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತರವು ಆಕಾಶ ಪಾತಾಳದಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನೋ, ವ್ಯಾಸ ಭಾರತವನ್ನೋ ಓದಿ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥಾಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟು ಮಾತನಾಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೂ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣವನ್ನೋ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವನ್ನೋ ಪಂಪ ರನ್ನರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೋ ಆಧರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೂ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆದರೆ ಅದು ಸುಗಮವಾಗಿ ಎಂದಿಗೂ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಲಾರದು.

ಆದ್ದರಿಂದ, ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕವಾದ ಆಟಪಾಟಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೂ ಸ್ವಯಂಪ್ರೇರಿತ – ಅಲಿಖಿತ ನಿಯಮಾವಳಿಯೊಂದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. "ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು" ಅಥವಾ "ಮಾತಾಡುವುದು" ಎನ್ನುವಾಗ "ಯಾವುದಕ್ಕೆ" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ "ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ" ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದಉತ್ತರವೂ ಇದೆ.ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂಬುದು ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧ ವಿಷಯವಾಯಿತು ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃವು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ

ಗಳ ಗುಣ ಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತೆ, ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದಂತೆ, ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ— ಇವುಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕಿಂಚಿತ್ತಾದರೂ ವಿರೋಧ ಸಿಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದೇ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕರ್ತವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗೂ. ಇತರೇತರ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಂತರವು ಗೋಚರಿಸಿದಾಗ, ಉಳಿದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬದಿಗಿರಿಸಿ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಧರಿಸುವುದು ಸುಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಥವಾ ಇತರ ಕಾವ್ಯೇತಿಹಾಸಗಳ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದು ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಇದಿರು ಮಾತನಾಡುವವನನ್ನು ಕೆಣಕುತ್ತ, ಖಂಡಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅದು ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಬಗೆಯುವ ದ್ರೋಹವಾದೀತೇ ಹೊರತು ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪ್ರಶಂಸೆಯಾಗಲಾರದು.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ತೊಡಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುವ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ಕವಿಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ಇವೆಯಷ್ಟೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯಪದಗಳ ಪ್ರಯೋಗ, ಹಿನೋಪಮೆ, ಅಶ್ಲೀಲಸಂಭಾಷಣೆ, ವ್ಯಾಕರಣ ವಿರುದ್ಧ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ. ಛಂದೋಭಂಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ನಿಷ್ಠನಾಗಿರಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಾಗೆಯೇ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿಟ್ಟು ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ.

ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಭಿನ್ನಕರ್ತೃಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಕೃತಿಗಳಿರಬಹುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಒಬ್ಬನೇ ಕವಿಯು ರಚಿಸಿದ ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕಥಾಸನ್ನಿವೇಶ ಬಂದರೂ ಬರಬಹುದು. ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವು ಸಂದರ್ಭಭೇದದಿಂದ ತಾನು ಮೊದಲು ಆಡಿದ ಮಾತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಒದಗಿ ಬರಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಜ್ಞನಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತೃವಿಗೂ ಮುಖಭಂಗವಾಗದಂತೆ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಧಾರಗ್ರಂಥಗಳ ಗೊಂದಲದಂತೆ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಇಂತಹದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಇದಿರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ವಾದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ಆ ಕುರಿತು ಇದಿರುಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ತೊಡಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಸಿದಾಗ, "ನಿನಗದು ಯಾರಿಂದ ಹೇಗೆ ಗೊತ್ತಾಯಿತು? ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೇನು?" ಎಂದು ಮರುಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿ ತಪ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ

ಮಾಡುವುದುಂಟು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಿತಂಡವಾದಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಬದಲು, ಹಿಂದೆ ನಡೆದುಹೋದ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳೂ,ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ, ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುತ್ತವೆ- ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದೇ ಕ್ಷೇಮ. ಹಾಗೆಂದು ರಹಸ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾದ ಕರ್ಣನ ಜನ್ಮವೃತ್ತಾಂತ, ಕಾಕಾಸುರ ವೃತ್ತಾಂತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುವುದು ಸರ್ವಥಾ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನು ಕರ್ಣನನ್ನು 'ಭಾನುಜಾತ'ನೆಂದೋ, ಕೌಂತೇಯನೆಂದೂ; ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಗೋಪೀಜಾರನೆಂದೋ-ಹೀಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ - ಪ್ರಾಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿರಬಹುದು. ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಹಟಹಿಡಿಯುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ.

ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಸಾಲುಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತ ಇದಿರು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ, ಕೆಣಕುವ ಮನೋವೃತಿಯೂ ಇದೆ. ಇದೂ ಕೂಡಾ ಅನುಸರಣೀಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕವಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಹೊಣೆಗಾರನೇ ಹೊರತು ಆ ಬಡಪಾಯಿ ಪಾತ್ರ ಏನುತಾನೇ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು?

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಕಥೆಗೆ,ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ,ರಸಪೋಷಣೆಗೆ– ಸಹೃದಯರ ಮೇಲಾಗುವ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರವಾಗದಂತೆ ಚಾಕಚಕ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವವನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆಕರ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗಳು

● ಪು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಟ್, ಕಟೀಲು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳು ಪುರಾಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಕ್ಷೇತ್ರ ಮಹಿಮೆಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಾದುದುಂಟು.ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಗದುಗು ಭಾರತ, ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿವೆ. ಶಿವ ಪುರಾಣ ದೇವೀ ಭಾಗವತಗಳಿಂದಲೂ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಉದ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ರಾಮಾಯಣ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳದ ಕಥೆಗಳೂ,ಘಟನೆಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಒದು ಸೋಜಿಗವಾಗಿದೆ. ಅಂತಹವುಗಳಿಗೆ ಆಕರವೇನು ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಏನು ಹೇಳಿದೆ ಎಂಬುದು ಆಸಕ್ತ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನೆಗೆಳಸಲಾಗಿದೆ.

" ಭೂಮಿಯೊಳಗೇಳಾಜ್ಞೆಯಂ ಬರೆದಿದಂ ಮೀರದಿರೆಂದು..." ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಸೀತೆಯಂ ಬಳಿಯಿಂದ ರಾಮನನ್ನು ಹುಡುಕ ಹೊರಟನೆಂದು 'ಪಂಚವಟಿ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬತ್ತಲೇಶ್ವರ ಕವಿಯ "ಕೌಶಿಕ ರಾಮಾಯಣ"ದಲ್ಲಿ "ಗೆರೆಯಂ ದಾಟದಿರೆನುತ, ಪುಂಡರೀಕದಳಾಕ್ಷಿ ಮರೆವಾಗೆರೆಯ ದಾಟಿದಳು" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಗೆರೆಯನ್ನೆಳೆದಂತೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಇತರ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಸನ, ಮಂಡ್ಯ, ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಂತಿಗೆ ಮೇಳವೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಿದೆ. ಅದು ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳದಂತೆ ದೀಪಾವಳಿಯ ಬಳಿಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಹಾಡುಗಳು ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳಂತೆಯೇ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ವರ್ಚಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ರಾಮಾಯಣವು ಕೂಡಾ ಬಾಗಂತಿಗೆ ಮೇಳದಲ್ಲಿದೆ. ಆ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಸೀತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವಾಗ—

"ಬರೆದನು ಏಳು ಮಂಡಲಗಳ
ಬರೆದನು ಏಳು ಮಂತ್ರಗಳ-ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.
ಅದೇ ರೀತಿ ಸೀತೆಯು ರಾವಣನಲ್ಲಿ
ಗೆರೆಗಳ ದಾಟಿ ಬರುವೆನೆಂದರೆ
ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಅಪ್ಪಣೆಯಿಲ್ಲ.
ಏಳು ಮಂತ್ರಗಳ ಬರೆದಿಹನೀಗ
ನೀಕಾಡಬೇಡ ಹೋಗೆನ್ನು – ಎನ್ನುವಳು.

ಇಲ್ಲಿ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದಂತೆಯೇ ಏಳು ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದನೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಮಂಡಲಗಳು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಾಕಾರವೆಂದು ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದು.

ಕಾಂಚನ ಮೃಗವನ್ನು ಕಂಡ ಸೀತೆಯು—
ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಕಾಲು ಬೆರಳುಗಳು ।
ಕಾಲಿನುಗುರು ಮಿನುಗುತಿರಲು ।
ತದ್ಧಿಮಿ ಧಿಮಿತೋ ಎಂಬ ಚಂದದ ಮೃಗವು ।
ತರಲೀಬೇಕೆಂದಳು ಸೀತೆ ।
ಚಿನ್ನದ ಮೈಯ ಬಣ್ಣದ ಸುತ್ತಲು ।
ಪಂಚವರ್ಣದ ರೇಖೆಗಳು ।
ಅಂದದ ಮೃಗವ ಕಂಡಿರೆ ದೇವ ।
ತರಲೀ ಬೇಕು ಈ ಮೃಗವ–ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಭಾಗವು ಪಂಚವಟೀ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ತುಸು ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿ. ಶ. 1750ರಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿಂತಾಮಣಿ ತಾಲೂಕಿನ ಏರಿಶೇಷ ಕವಿಯು "ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ"ದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಪಂಚವಟೀ ಪ್ರಸಂಗದ "ನೋಡಿದೆಯಾ ರಾಮ ನೋಡಿದೆಯಾ"... ಎಂಬ ಪದ್ಯಗಳು ಯಥಾಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ.

ರಾಮಾಯಣದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ "ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ" – ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಬರೆದಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುವ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗವೆಂಬ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯವಿದೆ. ಕೌಶಿಕ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಂಕರಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ಬರೆದ ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗದ ಕಥೆಗಳಿವೆ. ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಯ ಮಗನೇ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು. ಅವನು ತಂದೆಯ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬಹಳವಾಗಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಆ ನರನಾಥನ ಸತಿಯಂ
ದಾನವಪತಿ ಲಂಕೆಗೊಯ್ದನೆಂಬುದನರಿದಂ
(ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣ 12-59)

ಆ ನರನಾಥನ ಸತಿಯನು ಲಂಕೆಗೆ ದಾನವ ಕದ್ದೊಯ್ಯೆ (ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ)

ದನುಜನ ಸೋದರಿಯೋರ್ವಳ್ ಮನೆ ದೇವತೆಯಂ ಸರಾಗದಿಂ ಪೂಜಿಸಲೆಂ-
ದನುದಿನ ರಾತ್ರಿಯೊಳೈ ತರ್ಪಳ್ ।
ಮಿನುಗುತೆ ಪುರಮಧ್ಯಮಿರ್ಪ ದೇವೀಗೃಹಕಂ (ಹ.ರಾ. 12-74)

ದನುಜೇಶನನುಜೆಯೋರ್ವಳು
ಮನೆ ದೇವಿಯ
ನನುವಿನಿಂ ಭಜಿಸಲಾಗಿ ।
ಅನುದಿನ ವೈತರ್ಪಳಾಪುರ ಮಧ್ಯದಿ
ಮಿನುಗುವದಾವೆಡೆಯು
(ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ)

ಅಚ್ಚಾದ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣದೊಳಗಣವೆಂದಿದ್ದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗದ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ ಕೌಶಿಕ ರಾಮಾಯಣದ ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಲೆ ಮನೆಯ ಸುತ್ತ ಏಳು ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ಬರೆದುದು, ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ ಹಾಗೂ ತರಣೀಸೇನ ಕಾಳಗದ ಕಥೆಗಳು 15ನೇ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಳೀ ಕವಿ ಕೃತ್ತಿವಾಸನು ಬರೆದ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಲವ ಕುಶರ ಕಾಳಗ (ಪಟದ ಸಂಧಿ) ಇವರ ಕಥೆಯು ಗೌರಿಬಿದನೂರಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿರುವ

ಯಶೋದಾ ವಿರಚಿತ ಲವಕುಶರ ಕಾಳಗದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಇದು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟುದಲ್ಲ. ಸದ್ಯ ಮೂವರು ಬರೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗಗಳು ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಪ್ರತಿಗಳೂ ಇವೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಭಾಮಿನೀ ಷಟ್ಪದಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಬರೆದಿರುವರು. ಕ್ರಿ. ಶ 1685ರಲ್ಲಿ ವಿಮಲಾನಂದನೆಂಬವನೂ. ಸಾಧಾರಣ ಕ್ರಿ. ಶ. 1750 ರಲ್ಲಿ ಕೋನಯ್ಯನೆಂಬವನೂ ಬರೆದಿರುವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ವಿಮಲಾನಂದನ ಕೃತಿ ಅಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವ ಪರುಪೂಂಡಿ ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತರ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪದ್ಯಗಳು ವಿಮಲಾನಂದನ ಕಾವ್ಯದ ಯಥಾ ನಕಲುಗಳಾಗಿವೆ.

ಭಾರ ಹೆಚ್ಚಿತು ಇಳೆಯ ದೈತ್ಯರ
ಮೀರಿದೆನು ಭಾರತವ ಜೈಸುವ
ವೀರ ಪಾರ್ಥನ ಧೀರತನವನು ನಮೊ
ಳೊರೆದಾಡಿ (ವಿಮಲಾನಂದ 6-19)

ಈ ಪದ್ಯ ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ

ಭಾರ ಹೆಚ್ಚಿತು ಇಳೆಯ ದೈತ್ಯರು
ರಾರ ವೆನಿಸಿದವರಿನ್ನು ಮುಂದಣ
ಭಾರತಾ ಹವಮುಖ ಪಾರ್ಥನ
ಧೀರತನವನು ನಮ್ಮೊಳೊರೆದಾಡಿ

ಆಸಕ್ತರು ಈ ಕೃತಿಗಳೆರಡನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಯಥಾರ್ಥತೆ ಅರಿವಾಗಬಹುದು. ಗಯನ ಕುಮಾರಿಯು ಬೆವರಿನಿಂದ ಕೃಷ್ಣನ ಅರ್ಘ್ಯಜಲ ಮಲಿನವಾಯಿತೆಂಬ ಅಂಶ ವಿಮಲಾನಂದನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಹಳೆಮಕ್ಕಿ ರಾಮನು ಕೂಡಾ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ವಿಮಲಾನಂದನಿಂದ ಪಡೆದರೂ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆ ತೋರಿರುವನು. ಇನ್ನೊಂದು ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೂಲ್ಕಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಕವಿಯು ಬರೆದುದು ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಗಯನು ತಿಂದು ಉಗುಳಿದ ತಾಂಬೂಲದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನ ಅರ್ಘ್ಯಜಲ ಅಪವಿತ್ರವಾಯ್ತೆಂದು ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಅವನು ಕೋನಯ್ಯನ ಕೃತಿಯಿಂದ ಆಯ್ದು ತೆಗೆದಿರುವನು. ಇತರ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಅದರಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿದ್ದರೂ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವನು. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳಾಗಲೀ, ಇತರ ಕವಿಗಳಾಗಲೀ, ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಬ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೈ ಸೋತ ಅರ್ಜುನನು ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ದ್ರೋಹವೆಸಗಿ ನಟ್ಟ ನಡುವೆ ಬಂದ ಗಯನ। ಸೃಷ್ಟಿಯಿರುವ ತನಕ ಭಾಷೆ ಕೊಟ್ಟು ಉಳುಹಿದೆ। ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ "ಮುನ್ನ ನೀನಜ ಪುತ್ರ ಕಾಣೆಲೊ" ಎಂದು ಕೌರವನನ್ನು ವಿದುರನು ಹಂಗಿಸುವ ವಿಚಾರ ಕನ್ನಡ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ "ನಿನ್ನಯುವರ ಜನನಿಗಾದಿಯಲಿ ಗಂಡನದಾರು ಹೇಳೆಂದ" ಎಂದು ಮಾತ್ರವಿದೆ. ಚಾಮುಸೂನು ಶ್ರೀಕಂಠನೆಂಬ ಕವಿ ಬರೆದ "ಕರೆಕಂಠ ಶತಕ"ದಲ್ಲಿ —

ಧಾರುಣಿಯೊಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಹ
ಕನ್ನಿಕೆ ರಾಜ ಕುಮಾರಿ ಚೆಲ್ವಿಗಾಂ
ಧಾರಿಗದೊಂದು ಹೋತ ಓಡಿ ತಂದು
ಓತಂ ಸತಿಗೂಡಿನಿಂದು ಕೈ
ಯಾರೆಯುಜಂಗೆ ಸೇಸೆಯನು ತುಂಬಿ

ವಿವಾಹ ಮಾಡರೇ ಮಹಾ
ನಾರಿಗೆ ಪೂರ್ವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೀರುವವ
ರಾರ್ ಕರೆಕಂಠ ಸೋಮಯ (ಕ್ರಿ.ಶ.12)
ಎಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಶರಸೇತು ಬಂಧನ ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಬ್ರಹ್ಮ ಕಪಾಲ ಪ್ರಸಂಗ ಶಕುನಿಯ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಾಂತ ಮೊದಲಾದ ನೂತನ ಕಥಾಭಾಗಗಳು ಪರಮದೇವ ಕವಿಯ ತುಂಗ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ ದೇವಿದಾಸನ "ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ" ಕನ್ನಡವಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ 'ಕರಾವಳೀ ಪ್ರಕಾಶನ'ದ ಪ್ರತಿ, ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಗೀತಾ ಪ್ರಕಾಶನದ ಪ್ರತಿ, ಚಿದಾನಂದ ಅವಧೂತನ ಕೃತಿಗಳು, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೈಂತಜೆ ನರಸಿಂಗ ಭಟ್ಟರು ಬರೆದ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅಂಬಲಪಾಡಿಯ ಮುಖ್ಯಪ್ರಾಣ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಬರೆದ ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಅಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ದೇವೀದಾಸನ ಕೃತಿಯು ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲಿದೆಯಿನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.
ಮಹಿಷಾಸುರನ ವಧೆಯ ಬಳಿಕ ದೇವತೆಗಳು ಮಾಡಿದ ಸ್ತುತಿ—

ನಡೆವುದೇ ನಿನ್ನಯ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ।
ನುಡಿವುದೆಲ್ಲಾ ನಿನ್ನ ಸ್ತೋತ್ರವು ।
ಬಿಡದೆ ಕೇಳುವದೆಲ್ಲಾ ನಿನ್ನಯ
ಕೀರ್ತಿಯನವರತ ॥
ಒಡಲಪಿಡಿದಿಂದ್ರಿಯದ ಕೋಟಲೆ ।
ಅಡಗುವವು ನಿನ್ನೊಂದು ಧ್ಯಾನದೊ ।
ಳೊಡತಿ ರಕ್ಷಿಸು ರಕ್ಷಿಸೆನುತಿರ್ದುದು
ಸುರಸ್ತೋಮ ॥

(ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಪ್ರತಿ 6-32)

ಈ ಪದ್ಯವು ದೇವೀದಾಸನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ—

ನಡೆವುದೇ ನಿನ್ನ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ನಿತ್ಯದಿ ।
ನುಡಿವುದೇ ನಿನ್ನ ಕೀರ್ತನೆಯೂ ॥
ಬಿಡದೆ ಕೇಳುವದೆಲ್ಲಾ ನಿನ್ನ
ವಾರ್ತೆಗಳು ಕೈ ।
ವಿಡಿದಿಂದು ಕಾಯ್ದ ಚಂಡಿಕೆಯೇ ॥

ಎಂಬ ರೂಪಕ ತಾಳದ ಪದ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ದೇವಿಯು ಸುಗ್ರೀವನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು—

ಕೇಳು ದಾನವವರಾ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯು ।
ನಾಳಿ ಮಾಡುವರಧಿಕ ಸತ್ವರು ।
ಕೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪೇನು ನುಡಿವೆನು ನಿನಗೆ
ಸತ್ಯವನು ॥
ಕಾಳಗದೊಳಿದಿರಾಂತು ತನ್ನನು ।
ಸೋಲಿಸಿದ ಗರ್ವಿತನು ತಾನವ ।
ನಾಳೊಳಗ್ಗದನಾವನಾಗಲಿ ಬಹುದು
ಸಂಗರಕೆ ।
ಶುಂಭನಾಗಲಿ ಮೇಣು ಮತ್ತೆ ನಿ ।
ಶುಂಭನಾಗಲಿ ಬಂದು ತೋರಲಿ ।
ಜಂಭವೈರಿಯು ಮುರಿದ ತನ್ನಯ
ಲೋಕ ವಿಕ್ರಮವ ।
ಡಂಭವನು ಮುರಿದೀಗ ಮದವಯ ।
ಸಂಭ್ರಮವನೆಸಗುವದು ಬೇಗದ ।
ಲಂಬುಜೋದರನಾಣೆ ತಪ್ಪೆನು ನುಡಿದ
ಮಾತುಗಳ ।

(ಉ. ಕ. ಪ್ರತಿ 5-42. 43)

ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯ—

ಕೇಳು ದಾನವ ಸುಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ।
ಕಾಳಗದೊಳಿದಿರಾಗಿ ಶೌರ್ಯದಿ ।
ಸೋಲಿಸಿದ ಭಟನನ್ನು ವರಿಸುವೆ
ಲೀಲೆಯಿಂದ ॥
ಶುಂಭನಾಗಲಿಯವನ ತಮ್ಮ ನಿ ।
ಶುಂಭನಾಗಲಿ ಬರಲಿ ಸಮರಕೆ ।
ಜಂಭ ವೈರಿಯ ಗೆಲಿದ ಘನ
ಸೌರಂಭಗಳನೂ ॥

ತಕೆಯುದೀಗಲೆ ಮುರಿದು ಮದುವೆಯು ।
ಸಪಗರದೊಳೆಸಗುವಪಂ ನಿಶ್ಚಯು ।
ಜಡಜ ಸಂಭವನಾಣೆ ತಪ್ಪೆಸು
ನುಡಿದ ಮಾತ ॥

ದೇವೀದಾಸನ ಕೃತಿಯ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಇತರ ಪದ್ಯಗಳು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಪದಗಳಿಂದ ತುಂಬಿವೆ.

ಭೈರವನ ತೆರದಿ ಗರ್ಜಿಸುತ ।
ವೈರಿ ವೈರಾಗಿ ಬಹ ಬಲ, ।
ವಕ್ಕಲಾಗಿರಿ ಬೇಗ ಹೊಕ್ಕು ನಿಮ್ಮಯ
ರಾಜ್ಯ, ।

ಹೆಟ್ಟಿದಳು ಹೆಡತಲೆಯ,— ಇತ್ಯಾದಿ

ಅಡೂರು ವಿಷ್ಣಯ್ಯನವರು ಬರೆದ ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ದೇವೀದಾಸನ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ದಿ। ಡಿ. ವಿ. ಹೊಳ್ಳರು ಬರೆದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ದೇವೀದಾಸನ ಕೃತಿಯು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತುಸು ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹಿರಿಯ ಕೆಲ ಭಾಗವತರುಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುವರು. ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಸ್ಮರಣಾರ್ಥ 5 ದಿನಗಳ ದೇವಿಮಹಾತ್ಮೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪೂಜ್ಯ ಪಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರು ಪ್ರತಿದಿನ ಪದ್ಯ ಬರೆದು ಹಾಡಿದ್ದರೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ದಿ। ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ತಮ್ಮದೇ ಒಂದು ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದು ಇವೆ. ಅದರಲಿ ಮಹಿಷಾಸುರನ ಜನನ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿರುವ ರಂಭ ಕರಂಭರ ಕಥೆ ವಾಮನ ಪುರಾಣದಿಂದ ಆಯ್ದಂತಿದೆ. ಹಾದೆಯೇ ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು ಬರೆದ ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆಯೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಅಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿವೆ.

ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೆಲವು ಚರಣಗಳು ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಊರು ಗೋಲಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನೂರಾರು ಇವೆ. ಮುದ್ದಣ ಕವಿಯು ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಿಕೆಯ ಪಾಟ್ಟಿ ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಭುವಿನ ಬಿಲ್ಲ ಹಬ್ಬ ಸಮುದ್ರ ಮಥನಗಳ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದಂತಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಅಸಮರ್ಥತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆಕರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವಾಗ ಸಿಕ್ಕಿದವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಂತಿಗೆ ಮೇಳದ ಪದ್ಯಗಳು, ವಿಶೇಷನ ಪದ್ಯಗಳು, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳು ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಸಂಶೋಧಕರು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಳ್ಳಿತು. ವಿಪುಲವಾದ ದೈವ ಭಕ್ತಿಯು ಕವಿತಾರಚನೆಗೊಂದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಅವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಡಿಗೆಯು ಸುತ್ತಾಟವು ಅವರಿಗೆ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ [illegible] ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಸಣ್ಣವರೆನ್ನಲಾಗದು. ಅವರು ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆಯುವ ಮುನ್ನ ಅವರ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದ್ದು ಅ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ತಾಳೇಗರಿ ಪ್ರತಿಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಓದಿ ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರೆದುದೇ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲವೇ ? ಪಂಪರನ್ನಾದಿ ಮಹಾ ಕವಿಗಳೂ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಒಂದಿಷ್ಟಾದರೂ ಪರಸ್ಪರ ಅನುಕರಿಸಿರುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದುದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಕ್ತಿ ಹಿರಿದಾದುದು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾರದೆಯ ಆರಾಧನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಮಗೊದಗಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಜನರಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ ಈ ಕವಿಗಳ ಕೀರ್ತಿ ಅಮರವಾಗಲೆಂದು ಹಾರೈಕೆ.



ಯಕ್ಷಗಾನ

ಉಪನ್ಯಾಸ: ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ

ನಿರೂಪಣೆ: ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, ಅರಸಳಿಕೆ ನಾರಾಯಣ್, ಕೆ. ಜಿ.

[ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಖ್ಯಾತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಾದ ಕೆರೆಮನೆ ಶ್ರೀ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆಯವರು ತಾರೀಕು 4–4–1978ರಂದು ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಲೇಖಿನ ರೂಪವಿದು· 27–8–1978ರ ಉದಯವಾಣಿ ಮ್ಯಾಗಜಿನ್ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಾಗಿಯೂ,ಮೇಳದ ಸಂಚಾಲಕರಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಶ್ರೀ ಹೆಗಡೆಯವರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಹೊಸ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ - ಸಂ]

ಪರಂಪಾರಗತ ಕಲೆ:

ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೂ ಜನಪದ ಕಲೆಯು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹುಟ್ಟಲಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಜನಪದ ಕಲೆಯೂ ಅಲ್ಲ-ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೂ ಹೌದು; ಜನಪದ ಕಲೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ, ಇದೊಂದು 'ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲೆ' ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳಿಂದಲೇ 'ನಿರ್ಣಯವೀಯುವ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಲ್ಲ; ಆದರೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಈ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆ, ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲೆ. ಪರಂಪರೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಂದಲೇ ನಿಯಮಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಲೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಮಧ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಿದೆ-ಎನ್ನಬಹುದು.

ತಿಟ್ಟುಗಳು-ಪ್ರಭೇದಗಳು:

ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದಾದ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು-ತಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು-ಕಾಣಬಹುದು. ಉಡುಪಿಯಿಂದ ತೆಂಕಲಿಗೆ ಕಾಸರಗೋಡು ತನಕ ಹಬ್ಬಿರುವ ತೆಂಕತಿಟ್ಟು. ಉಡುಪಿಯಿಂದ ಬಡಗು ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಕುಂದಾಪುರ, ಉತ್ತರ

ಕನ್ನಡದ ಭಟ್ಕಳದ ವರೆಗೆ ಹಬ್ಬಿರುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು, ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತರದ ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು. ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ತೆಂಕು - ಬಡಗು ಎರಡೇ. ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಿದರೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿಸಿದಾಗ ವಿಶೇಷವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳು-
ಅಭಿರುಚಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಒಂದೇ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಇರಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುಣಿತದಲ್ಲೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಗೋಚರಿಸಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯ ಆಧಾರದಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಅವನ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಅದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿಯೂ ಬಿಡಬಹುದು.

ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಭೇದಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಸೀರೆಯನ್ನು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಕಸೆ (ವೀರಕಸೆ) ಹಾಕದೆ, ನಿರಿಗೆ ಹಾಕುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುವ ವಿಶೇಷತೆಯಿದು. ನಿಜವಾಗಿ, ನಿರಿಗೆ ಹಾಕಿ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ನೃತ್ಯದ ಸೊಬಗು ಕಾಣಲಾರದು. ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಕಸೆ ಹಾಕಿದರೆ, ಆ ಸೊಗಸು ಗೋಚರಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿರಿಗೆ ಹಾಕದೆ ಕಸೆ ಹಾಕಿದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದುವು.

ಪಾತ್ರದ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಕುಣಿತವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದುವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೀರೆಯನ್ನು ಕಸೆಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ 'ನಿರಿಗೆ'ಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಹೀಗೇಕೆ-ಎಂದು ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನಂತೆ ಸುತ್ತು ತಿರುಗುವ, ಗಿರ್ಕಿ ಹೊಡೆಯುವ ಪದ್ಧತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಸುತ್ತು ತಿರುಗುವ ಮತ್ತು ಗಿರ್ಕಿ ಹೊಡೆಯುವ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಈ ನಿರಿಗೆ ಶೋಭಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗೆ ಈ ನಿರಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕಸೆಯೇ ಚಂದ.

ಶೃಂಗಾರ ಲಾಸ್ಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದಾದರೆ, ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚು

ಸಮರ್ಪ. ಬಡಗಿನಲ್ಲಂತೂ ವೀರರಸ ಪೋಷಿತವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೇ ಉಪಶಮನ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಆದರೆ,ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ವೀರರಸವನ್ನು ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಪೋಷಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವೀರರಸ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಡಗಿನ ಚೆಂಡೆ ತೆಂಕಿನ ಚೆಂಡೆಯ ಎದುರು ಸೋತೇ ಹೋಗಬೇಕು. ತೆಂಕು ಬಡಗುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೇದವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು (ಉದಾ:- ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ಮೊದಲಾದುವು)ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟಿನಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಗಳ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರದಿಂದ ಗ್ರಂಥಾಧಾರದಿಂದ, ಬಳಸುವುದೆಂಬ ಅರಿವಿಲ್ಲ, ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಪ್ರಮಾಣ.

ಅಭಿನಯ-ನೃತ್ಯ:

ಅಭಿನಯ ನೃತ್ಯಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು· ಪದ್ಯದ ತಾಳಗಳಿಗನುಗುಣವಾದ ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆ-ಜೊತೆಗೆ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ, ಮುಖದ ಅಭಿನಯಗಳು ಮೇಳಗೂಡಿದರೆ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವ ಶೋಭೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಷಧಾರಿಯೇ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಸ್ತಾಭಿನಯವಿಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಾಲಿನ ಚಲನೆ ಬಹಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು· ಪ್ರಯಾಣದ ಸಂದರ್ಭದ ನಡಿಗೆಯು ತಾಳಬದ್ಧ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದು. ಆಗ ಹಸ್ತಾಭಿನಯದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯುದ್ಧವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಾಭಿನಯವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಡಿಗೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮೆಟ್ಟಲೇರುವುದು ಮುಂತಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಮೂಡಿಸಬಹುದು

ಹಸ್ತಾಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮುದ್ರೆಗಳೇ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾರವು· ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಕಾಗುವಷ್ಟು ಮುದ್ರೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಲ್ಲ· ಈ ಮುದ್ರೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದಂತಹವು· ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನೇಕ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಹಿಂದಿನ ಕಲಾವಿದರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಬಾ, ಹೋಗು, ಕೇಳು, ಮಂಗು- ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದುಂಟು. ಇವುಗಳನ್ನೇ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದೇ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ವಿವಾಹ' ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ, ಮಾಲಾರ್ಪಣೆ, ಕಂಠಸೂತ್ರ

ಬಂಧನ- ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಬದುದು. ಈ ರೀತಿ ಕಲಾವಿದ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೂಡ್ಕಣಿ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆ ಎಂಬ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರು ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಉದಾ: ಬೇಗನೆ-ತ್ವರಿತವಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಚಿಟಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ಮುದ್ರೆ ಅಭಿನಯಗಳಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಭಾವದ ಸಂವಹನವಾಗಿ ಆತನಿಗೆ ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪನೆ ಬರಬೇಕು. ಈ ಮುದ್ರೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ಅವುಗಳಿಗೆ ಭಾವವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸಬಲ್ಲ ಗುಣವಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರ.

ಮುದ್ರೆಗಳ ಅತಿಯಾದ ಬಳಕೆಯೂ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ವನಜ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಚಂದ್ರಕುಲಕ್ಕೆರತ್ನ(ದಂತಿರುವ ಧರ್ಮರಾಯ)ನೇ ಕೇಳು' ಎಂಬುದು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ, ವನ ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಮುದ್ರೆ ಜ (= ಹುಟ್ಟಿದ) ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಮುದ್ರೆ, ವಿರೋಧಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಮುದ್ರೆ, ಕುಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಮುದ್ರೆ, ರತ್ನ ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಮುದ್ರೆ, ಕೇಳು ಎಂಬುದಕ್ಕೊಂದು ಮುದ್ರೆ - ಈ ರೀತಿ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಅದು ಮುದ್ರೆಗಳ ಕಸರತ್ತಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಯಾಗಲಾರದು. ಕೇವಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ, ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಾರದ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಮುದ್ರೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ವಿಷಯದ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರಬೇಕು- ಅಥವಾ ಆ ವಸ್ತು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೂ ಎಂಬುದಕ್ಕಿರುವ ಮುದ್ರೆ. ಹೂ ಕೊಯ್ಯುವ ಮುದ್ರೆ-ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅನುಕರಣೆಗಳಾಗಿವೆ; ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅನುಕರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಕಮಲ ಎಂಬ ಐದೂ ಬೆರಳುಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಮುದ್ರೆಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಕಮಲವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತಿದೆ. ಭ್ರಮರ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಮುದ್ರೆಯು ಹೂವಿಗೆ ಸುತ್ತುಬರುವ ಮತ್ತು ಹಾರಾಡುವ ಭ್ರಮರದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯ ಬಹಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಸಾವಿರ ಮಾತುಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಭಾವಾಭಿನಯವು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಾಳ್ವನು ಅಂಬೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಳ್ವನ ನೂರು ಮಾತುಗಳಿಗಿಂತ, ತೀಕ್ಷಣವಾದ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುವುದರಿಂದ ಸಂದರ್ಭವು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಅತಿ ದುಃಖದ ಯಾವುದೋ ಪ್ರಸಂಗವಿದ್ದಾಗ ಆ ದುಃಖವನ್ನು ಸಭೆಗೆ ಅಭಿಮುಖಿಯಾಗಿ ಹುಬ್ಬು, ಕಣ್ಣು ಮುಖ ಕೈಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟು ವಿಧವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೂ ಆಗದ ಪರಿಣಾಮ ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೂ ಆಗಬಹುದು.

ಗದಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಡಿದುಬಿದ್ದ ಕರ್ಣನನ್ನು ನೋಡಿ ಸುಯೋಧನ ಮರುಗುವ ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಯೋಧನನ ಹಸ್ತಾಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಮಡಿದ ಕರ್ಣನ ನೀಳದೇಹದ ಕಲ್ಪನೆ ಬರಬೇಕು. ಬದಲಾಗಿ ಚೆಂಡೊಂದನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೈಚಾಚಿದಂತೆ ಕೈಗಳೆರಡನ್ನೂ ಚಾಚಿದರೆ, ಅಭಾಸವಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ-ಆ ಭಾವನೆಯೇ ಮೂಡಲಾರದು.

ದುಃಖದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾದರೆ, ದುಃಖದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಕುಣಿತವನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು? ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರದ, ದುಃಖದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ನಾನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ಅಭಾಸವೆಂದು ಎಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಕರ್ಣನು ತನ್ನರಥ ಹೂತುಹೋದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ. ಯೋಗ್ಯ ಕುಣಿತದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಉತ್ತಮವೆನ್ನಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಕುಣಿತಕ್ಕಾಗಿಯೂ, ಅರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ ಕುಣಿತವಿಲ್ಲ-ಕುಣಿತ ಮಾಡುವಾಗ ಅಭಿನಯ ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇದು ಸರಿಯಾದ ಪದ್ಧತಿಯೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವನ್ನೂ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಇದು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜವೇ - ಆದರೆ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪೂರ್ಣತೆ ಬರುವುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ.

ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಸ್ತಾರ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿನ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೋ ಭವ್ಯ ಭವನದೊಳ ಬಂದಿದೆ — ಎಂಬುದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ದೂರಕ್ಕೆ ಚಾಚುವುದರ ಮೂಲಕ, ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ದೂರವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಬಹುದು. ಹಿಮಾಲಯವನ್ನು ನೋಡುತಿದ್ದೇನೆ- ಎಂಬ ಮಾತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಣ್ಣುಗಳು ಮಾಡಬಲ್ಲಂವು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆದರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಮಾತುಗಾರಿಕೆ:

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೇವಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಮುಂದಾದುದೂ ಇದೆ. ಸಾವಿರ ಮಾತುಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಅಭಿನಯ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಕುಣಿ

ಯುವ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದುದರಿಂದ ಕುಣಿತದ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಭರ್ತಿ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂಬ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂದು ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬ ಆದರ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಅರಿಯದವನು ಭಾಗವಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಯಮಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆ ತರದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲದುದರಿಂದ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಭಾಗವಹಿಸಬಹುದೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾರೇ ಆಗಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಪರಂಪರಾಗತ ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲಿತೇ ಬರುವುದು ಕ್ಷೇಮ.

ಸ್ತ್ರೀವೇಷ:

ಪುರುಷ ವೇಷದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮವರು ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೀಯಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ತ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯಂತಿದ್ದಾಳೆಯೇ ವಿನಾ ಧೀರ ಗಂಭೀರ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪಳಾಗಿಲ್ಲ, ಇದು ಮೂರೂ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಸುಮಾರು 40-50 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಆಭರಣಗಳು ಇಂದು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜವೇ. ಆದರೆ, ಆ ಆಭರಣಗಳೂ ಪುರುಷವೇಷಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಆ ಕಾಲದ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆಭರಣಗಳು. ಕೆಲ ಸಮಯದ ಹಿಂದಿನ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಿ, ಇಂದಿನ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಇಂದಿನ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೇನು? ಎಂಬುದಾಗಿ ಕೆಲವರು ಕೇಳಬಹುದೇನೋ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಇಂದು ಹೇಗೆ ಸರಿಯಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಂದೆಯೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದ ಪುರುಷವೇಷಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಶಿರೋಭೂಷಣ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶಿರೋಭೂಷಣ ಉಳ್ಳ ಪುರುಷವೇಷಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಸ್ತ್ರೀವೇಷವೂ ಶಿರೋಭೂಷಣಧಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೆ ಚೆನ್ನು.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ನೆರಿಗೆ ಹಾಕಿ ಉಟ್ಟಿರುವುದು. ನೃತ್ಯಭಾಗದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ತೊಡಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ನೃತ್ಯಭಂಗಿಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ತೋರಿಬರಬೇಕಾದರೆ, ಮೊಣಕಾಲಿನಿಂದ ಕೆಲಭಾಗವು ಗೋಚರಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಪಾದ ಮುಚ್ಚುವ ತನಕ ಬಟ್ಟೆ ಉಟ್ಟರೆ, ನೃತ್ಯದ ಸೊಗಸು ಕಾಣಲಾರದು ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಕೃಷ್ಣನಿಗೂ ಇದೇ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿವೆ.

ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸಾಯೀ ಮೇಳ:

ತೆಂಕು ಮತ್ತು ಬಡಗಿನ ಒಟ್ಟು

ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು 12-14 ಆಗಬಹುದು. ಒಂದೊಂದು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿರಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವನಿಗೆ ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ, ಅಂತಹವರು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರು ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ - ಅವರಿಗೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ-ಎಂಬ ಟೀಕೆಯಿದೆ. ಇದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಕಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಂಪರಾಗತ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಕೆಲವೆಡೆ ನೂತನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಆಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಮೇಳಕ್ಕೂ ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳು ವರ್ಷ ವರ್ಷಕ್ಕೂ ನೂತನ ಕಾಣಿಕೆ ಎಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಣಿಸುವ ಗುರಿಯೂ ನೂತನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಕೆಲವೆಡೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಹೊಸ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಆಡಿದ್ದೂ ಇದೆ! ಹೊಸತಿನ ವ್ಯಾಮೋಹ ಅಷ್ಟಿದೆ. ಇಂತಿರುವಾಗ ಪರಂಪರಾಗತ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಡುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೊಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ನಿರ್ದೇಶನದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ಆ ಕ್ರಮವೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಅಪರಿಚಿತನೊಬ್ಬ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಹರಿಯಬಿಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಲ್ಲ ಅಭಾಸಗಳು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ನೋಡುವವನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬಲ್ಲುದು. ಇದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ನಿರ್ದೇಶನದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಉತ್ತಮ. ಅತ್ತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಇತ್ತ ವಿವಿಧ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ತಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೇಳದ ನಟರಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಸಂಭಾವನೆಗಳನ್ನಿತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಲು ಈಗಿರುವ ಮೇಳಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈಗಿರುವ ಯಾವ ಮೇಳವೂ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿಲ್ಲ. (ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ ವಿರಬಹುದು.)

ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತ ಕೇವಲ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೇ ಸಿಕ್ಕಲಾಗದು. ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಸಿ, ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಅವರ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ತಾಳದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ ಅವರ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಯೋಗ್ಯವಾದುವುಗಳನ್ನೂ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದವುಗಳನ್ನೂ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಸಿದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕುಣಿತದ ಪರಂಪರಾಗತ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಈ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿತು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ, ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ. ಆದರೆ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನ ತನ್ನ ಮೇಳದ ಯೋಗ

ಕ್ಷೇಪವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಇದನ್ನು ಮಾಡಲಾರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಂದು-ಇಂದು

ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೀವಟಿಗೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇಂದು ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲೂ ಟ್ಯೂಬ್‌ಲೈಟಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಬೆಳಕು ಬದಲಾದಂತೆಯೋ ಅಥವಾ ಕಾಲ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳುಂಟಾದುವು. ದೀವಟಿಗೆಯ ಹಳದಿ ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೀಮಿತ ಬೆಳಕಿನಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಳದಿ ಬೆಳಕಿದ್ದುದರಿಂದ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಳದಿಬಣ್ಣದ ಲೇಪನದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಬಿಳಿ ಬೆಳಕಿನ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ವರ್ಣವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿದಿದ್ದರೆ, ಮುಖವು ವಿವರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಂಗಮಂಟಪದ ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಯ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಆಗಿದೆ.

ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಇಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಥೆಗಳು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ನಡೆದವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿದ ನಂಬುಗೆಯಿರುವ ಆಸ್ತಿಕರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಭಕ್ತಿಭಾವ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಆ ಮಟ್ಟಿನ ಭಾವುಕತೆ ತಲ್ಲೀನತೆಗಳು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿದೆ.

ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ವಿದ್ಯಾವಂತರು ದೂರವೇ ಇರಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ, ಇಂದು ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಈ ಕಲೆಯತ್ತ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತ ಇಡಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರನಾದರೂ, ಇಂದು ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು – ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತನನ್ನು ಅವಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಭಾಗವತರೂ ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿರದೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ, ಆತನೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರವೆಂದರೂ ಸರಿಯೆ. ಆತನೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ವೇಷಧಾರಿಗಳಂತೆಯೋ ಯೋಗ್ಯ ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತರಾಗಿ ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಹಿಂದೆ ಇತ್ತು. ಅದು ಇಂದು ಹೊರಟು ಹೋಗಿ ಭಾಗವತರೂ ಸಾಮಾನ್ಯರೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆ ರೀತಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಹಿಂದಿನಂತೆಯೋ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನ ಸಿಕ್ಕಿ, ಹಾಡುಗಳು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಳೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾದೀತು. ಬೇರೆ ಕೆಲವು ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ವೇಷಭೂಷಣ ಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಅದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ತರಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಸಂಧಾರಣೆಯನ್ನು ಹಿಂದಿನವರೂ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಕೀಚಕನ ಪಾತ್ರ ತೀರಾ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ದಿ। ಮೂಡ್ಕಣಿ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆಯವರು ಉತ್ತಮಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬೇರೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷರಂಗ'. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರಂತರದ್ದು ಇದರಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಧನೆ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ- ಮಾತ್ರ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಅನೇಕ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುವಷ್ಟೇ ಹೊರತು, ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಸೂಚನೆಗಳಿಲ್ಲ.

ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪೋಷಿಸುವ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ಆ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ, ಲಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಗಳನ್ನೂ ಪೋಷಿಸುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ (ಅಂದರೆ, ಮೂರೂ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು) ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ, ಇದೂ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಆಗ ಮಿಶ್ರವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಸಂಯೋಜನೆ, ಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಆದರೂ ಮುಂದೆ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಆಡಿದ್ದೂ ಇದೆ, ಆದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಂದೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇದು ಶ್ರಮದಾಯಕ ಕಲೆ ಎಂಬುದೊಂದು, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು- ಇವೆರಡರಿಂದಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಆಗಬಾರದೆಂಬ ನಿಷೇಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಪುರುಷರೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಸಮಯದ ಮಿತಿಗೊಳಪಡಿಸಿ ನಾಲ್ಕೇ ಗಂಟೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಳ್ಳಿಯವರೇ ಆದುದರಿಂದ ಅವರು ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಮೇಳ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರದೇಶವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಅಪರೂಪವಾದಾಗ ಮೇಳದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಮಿತಿಯನ್ನು ನಿಗದಿಗೊಳಿಸಲು ಸುಲಭ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಪ್ರದೇಶವ್ಯಾಪ್ತಿ

ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ. ಮೇಳದ ಯಜಮಾನನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೂ ಒಂದೇ, ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೂ- ಒಂದೇ ಆತನ ಖರ್ಚು ಒಂದೇ ರೀತಿ. ವೇಷಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲಾರದು.

ನಾನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಕಲಾವಿದರು

ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರ ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟ ವಾದರೂ ಸಾಕ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಳಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆದಾಗಿ ಶ್ರೀ ಮೂಡ್ಕಣಿ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆಯವರು ಶೃಂಗಾರ ವೀರರಸಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವರದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲಾವಿದರು. ಜನಜೀವನದಿಂದಲೆ ಇವರು ಅಭಿನಯದ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಹಾರಾಡಿ ರಾಮ ಗಾಣಿಗರನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ವೀರಭದ್ರ ನಾಯಕರೊಡನೆ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷ ಸಂಚರಿಸಿದುದಿದೆ. ವೀರಭದ್ರ ನಾಯಕರು ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಬಲ್ಲರು. ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಕಲಾವಿದರು. ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯಹೇಳುವ ಗುಣವುಳ್ಳವರು.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಖ್ಯಾತ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವೇಷವನ್ನು ನಾನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದ್ದೆ. ನಾನು ಆ ಬಗೆಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ತೆಂಕುಟ್ಟಿನ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ನಾನು ನೋಡಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಕಲಾವಿದರು ಶ್ರೀ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ ನಾನು ನೋಡಿದ ಅವರ ರಕ್ತಬೀಜಾಸುರ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಿನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ನನಗಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಭವಿಷ್ಯ

ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಭವಿಷ್ಯವಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗವು ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅತಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಮೈಸೂರುಗಳಂತಹ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದರೂ ನೋಡುವವರುದ.ಕ., ಉ.ಕ. ಜಿಲ್ಲೆಯವರೇ. ಬೆಂಗಳೂರು ಮುಂಬೈಗಳಂತಹ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಜನರಿಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಪುಕ್ಕಟೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಬೇಕಾಗಬಹುದೇನೊ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಅದು ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉ ಕ, ಮತ್ತು ದ. ಕ.ದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುದು ಸಂತೋಷದ ವಿಚಾರ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭವಿಷ್ಯ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾಗಿಲ್ಲ. ※

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣೆಗಳು

● 'ವಿಠಲ' ಬೇಲಾಡಿ

ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜೀವಂತ ಕಲೆಯೆನಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಹಳಷ್ಟು ಸುಧಾರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಜನಮನವನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಾ ಜಯಭೇರಿ ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂತಸದ ಸಂಗತಿ. ಅದೊಂದು ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ಕಲೆಯಾದುದರಿಂದ ನಾಡಿನುದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಡಲಾಚೆಯೂ ಜನ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಸುಮಾರು ೩೦-೩೫ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳು ಕೆಲವೇ ಇದ್ದು ಊರಿನಿಂದ ಊರಿಗೆ ಕಾಲ್ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿನ ಗಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಜನರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಮೂರು ನೂರು ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ನೂರಿನ್ನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳಷ್ಟು ವೀಳ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಸಂಬಳ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಿತ್ತು. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಮನರಂಜನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕುಣಿಯುವ ಹಾಗೂ ದೊಡ್ಡ ಕಿರೀಟಗಳ ರಾಕ್ಷಸವೇಷಗಳು ಬಂದರಾಯಿತು; ಆಟ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೇವಲ ದೊಂದಿಯಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿದ್ದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಪೆಟ್ರೋಮೇಕ್ಸ್‌ಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುವು. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಲವಲೇಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವೇಷ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೇಳಿಕೊಂಡೇ ಪುರಾಣಗಳ ಅನುಭವ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

'ಕ್ರಮೇಣ' ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಲೆ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೂ ತಲೆದೂಗಿಸಿತು. ಕಾರಣ ಅದರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸುಧಾರಣೆಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾದ ಆನಂದಾನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ನವರಸಭರಿತ ಕಲೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂತಸ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಸಮದಂಡಿಗಳಿಬ್ಬರು ಮಾತಿಗಾರಂಭಿಸಿದರೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ಸಾಗಿದರೆ ಗಂಟೆಗಳು ಉರುಳಿದರೂ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಸಾಕೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಒಂದು ವಿಧವಾದರೆ ನೃತ್ಯದ ಚೆಲುವು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧ. ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದ ವೈವಿಧ್ಯ ವರ್ಣನಾತೀತ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ, ಮಾತಿನ ಓಘ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಎಂತಹವನನ್ನೂ ಮುಗ್ಧನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದಂತೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಂದೂ ಯಾರೂ ನೋಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೇಕೆ? ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಸರೂ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಮನುಷ್ಯ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ಹೊಸತನ ವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ ಕಳೆದವರ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಏನು ಬದಲಾವಣೆಯಿದೆ-ಏನು ಸುಧಾರಣೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೊಸತನವುಂಟಾದರೆ ಹತ್ತು ಮಂದಿಯ ಕಿವಿ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅನೇಕರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದರ ಸವಿಯನ್ನು ಸವಿಯಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸ ಮೇಳದ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗವಿದೆಯೆಂದಾದರೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭ ಟಿಕೇಟು ಸಿಗುವುದೂ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವಿರಾರು ಜನರು ನೋಡುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಅದರ ಮಾಧುರ್ಯ ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಕೇವಲ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆಯೆಂಬ ವಾದವೊಂದಿದೆ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಕಥೆಗಳೂ ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಪಾಡ್ದನದ ಕಥೆಗಳೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಜಯಭೇರಿ ಬಾರಿಸಿದುದೂ ಇದೆ. ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳ ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದುದು 'ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಒಂದೊಂದೆ ನೂತನ ಕಥೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಭೂತದ ಕಥೆಗಳೆಂದು ಟೀಕೆಗೊಳಗಾದುವು. ಭಾಷೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ವಾದ ವಿವಾದಗಳೆದ್ದುವು. ಬಯಲಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟಗಳು ಡೇರೆಯೊಳಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಲಾರಂಭವಾದಾಗ ಜನಾದರಣೆ ಕಡಿಮೆಯೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಬರೀ ಆಟವೆಂದು ನಿಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದವರೂ ಮನವಾರೆ ಹೊಗಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭೂತದ ವೇಷವೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಗು ಮುರಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಪುರಾಣಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ರಕ್ತೇಶ್ವರಿ ಭೂತದ ಪಾತ್ರವಿದೆ ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತಾಯಿತು. ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಅರಿವಾಯಿತು. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಹಳ ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗಿ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ವೇಷ ಹೀಗಿರಬಹುದೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ ನೋಡಿ ಬಂದವರು ಯಾರು? ಅಂತಿರುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಹೊಸಕತೆ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಸುಧಾರಣೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಳಪೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ತರುವುದು ಸಾಧುವಲ್ಲ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನೇ ನಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವನ ಮಾತಿನ ಚಾಟಿ, ಹಾವಭಾವ ಕಂಡು ಇತರರು ನಗುವಂತಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಬದುಕಿಗೇ ಹಾಸ್ಯವು ಔಷಧಿಯಾಗಬಹುದು. ಬಪ್ಪನಾಡು ಕ್ಷೇತ್ರ ಮಹಾತ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ಬಪ್ಪಬ್ಯಾರಿ (ಪಾತ್ರ)ಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಯಿಸ (ಹಾಸ್ಯನಟ) 'ಉಸ್ಮಾನ್' ಪಾತ್ರ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಜೀವಂತ ನಿದರ್ಶನ. ಆ ಭಾವಭಂಗಿ, ಮಿತ

ವಾದ ಮಾತು, ಹಿತವಾದ ನಟನೆ ಉತ್ತಮ ಹಾಸ್ಯವೆಂದು ಮನೆ ಮಾತಾಗಿತ್ತು. ಚಂದ್ರಾವಳಿ ವಿಲಾಸದ 'ಅತ್ತೆ', ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಯ 'ವಿಜಯ' ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಮೇಳಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಘ-ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುವ ತರಗತಿಗಳೂ ಕೆಲವೆಡೆ ಆರಂಭವಾಗಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಗತಿಯತ್ತ ಸಾಗಿದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಅದರ ಇತಿಮಿತಿಯರಿಯದೆ, ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕಳಪೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಆಗುತ್ತಿವೆ. ಇದು ಆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲೆಗೆ ಮಾಡುವ ಅಪಚಾರವೇ ಸರಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಪಾಠಪಟ್ಟಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು; ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯದ ಮೂಲಕ ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ತೆಂಕು-ಬಡಗು ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರ ತಂದು ಮೆರೆಸಬೇಕಾದುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ

● ಪದ್ಯಾಣ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ

ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹಳ್ಳಿಯೇ ಆಡುಂಬೊಲವಾಗಿತ್ತು. ಹಳ್ಳಿಗಳ ಗದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶಾಲಾ ಮೈದಾನುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಊರಿನ ಆಢ್ಯ ಮಹನೀಯರು ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಊರಿ ಚಪ್ಪರ ಹಾಕಿಸಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಲ್ಕೈದು ಮೈಲುಗಳಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ಜನರು ಚಾಪೆ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟೆ ತಂದು ಹಾಸಿ ಕುಳಿತುನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಜನರುನೋಡಲು ಹಣ ಕೊಡುವ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೇಳದವರಿಗೆ ಆಡಿಸುವವರಿಂದ ವೀಳ್ಯ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು ಊಟದ ಖರ್ಚನ್ನು ಅವರೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕುರಿಯ ದಿ। ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ತೆಂಕುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಕೆರೆಮನೆ ಶಿವರಾಮ ಹೆಗ್ಡೆಯವರು ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ನಾಗರಿಕ ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಟೆಂಟಿನ ಒಳಗೆ, ಜನರು ಟಿಕೇಟು ಪಡೆದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನೋಡುವಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರು ಆಢ್ಯ ಮಹನೀಯರನ್ನು ಕಂಡು ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿ ಒಂದು ಆಟ ಆಡಿಸುವ ದಯೆ ತೋರಬೇಕೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠ ತಪ್ಪಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಮೇಳ ನಡೆಸುವಂತಾಯಿತು. ತಲೆ ಹೊರೆ ಮತ್ತು ಗಾಡಿಗಳ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ಸಾಗಿಸುವುದರ ಬದಲು ಲಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಸುವಂತಾಯಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವುಳ್ಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಸಪಾಕವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಕಲೆಯೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆನಂದದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ರಸಾಭಿವ್ಯಂಜನವು ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗಗಳು ಸಮಸ್ತವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಸ್ತವಾಗಿಯೂ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲವು. ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗವು ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿಯಾಗಲು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗವೇ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಹರಿದಾಸರು ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣ ವಾಗ್ಮಿತೆಯಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೂ, ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೂ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿಗೂ ಸಹಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವಷ್ಟು ಅನುಕೂಲ ಅದರ ಇತರ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷ

ಗಾನದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ತಂದು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅವಸಾನಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದಂತಾದೀತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈಗ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಾನೌಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯ.

'ಅನೌಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯದ್ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಂ।
ಪ್ರಸಿದ್ಧೌಚಿತ್ಯಬಂಧಸ್ತು ರಸಸ್ಯೋಪನಿಷತ್ಪರಾ॥'

[ಧ್ವ. ಆ. III-10-14 ಕಾರಿಕೆಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿ]

(ಅನೌಚಿತ್ಯದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ್ದು ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಔಚಿತ್ಯಬಂಧವು ರಸಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಉಪನಿಷತ್ತಾಗಿದೆ.) ದೊಂದಿಹಿಲಾಲುಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪ ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ದು ಬಾಧಕವಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ತೆರೆಸೀರೆಯನ್ನು ಹಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಒಬ್ಬನೇ ಏರಿಸಿ ಇಳಿಸುವುದರಿಂದ ತೊಂದರೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ತೆರೆಪಪ್ಪಾಟಿಗಾಗುವಾಗ ಇಬ್ಬರು ತೆರೆಸೇರೆಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಧೀರಶಾಂತ ನಾಯಕರ ಹೊರತು ಧೀರೋದ್ಧತ ಪಾತ್ರಗಳು 'ಧೀಂಗಣ'ದಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದವೇಷಗಳು ತೆರೆಸೇರೆ ಹಿಂದೆ ಕುಣಿದು ಅಟ್ಟಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸಾವಿರ್ಭಾವಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇಂತಹ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗದು. ವನವಾಸದಲ್ಲಿರುವ ಪಾಂಡವರು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಾಜವೇಷದಲ್ಲಿರುವುದು ಸಮುಚಿತವಾದುತೆ ಅರಣ್ಯವಾಸಿ ರಾಮನು ಹಾಗಿರುವುದು ಉಚಿತವಾಗದು. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕೈಕೇಯಿಯು ರಾಮನಿಗೆ ವಲ್ಕಲಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಳುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಮೊದಲು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕಿರಾತನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವಾಗ ಮುಳಿರಾಶಿಗೆ ಬೆಂಕಿಹಾಕಿ ಪರಿವಾರದವರ ಗೌಜಿಗದ್ದಲದೊಂದಿಗೆ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಘಂಟೆಯಕಾಲ ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಾಲಂಕೃತ ರಂಗಮಂಟಪ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಆ ಅಬ್ಬರವೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಜನರು ಯಾವಾಗಲೂ ನಾವೀನ್ಯಪ್ರಿಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಬೇಸರಗೊಂಡು ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನವೀನಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ-ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವರ್ಧಿಸುತ್ತಿವೆ. ಕಲೆಯು ಜೀವಂತವಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯೂ ಆಗುತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

"ಮರಣಂ ಪ್ರಕೃತಿಃ ಶರೀರಿಣಾಂ
ವಿಕೃತಿರ್ಜೀವಿತ ಮುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ।"

(ಶರೀರಿಗಳಿಗೆ ಮರಣವು ಸಹಜವಾದುದು-ವಿಕೃತಿಯು ಜೀವನವು, ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.)

[ರ. ವಂ. VIII-87]

ಸಮುಚಿತ ಸುಧಾರಣೆಯು ಕಲೆಯನ್ನು ಜೀವಂತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ನವೀನಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆಧುನಿಕಜೀವನವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವ ಕಾರಣ ಜನತೆಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿವೆ. ಕಲೆಯು ಬಾಳಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಬದುಕಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಕಲಾವಿದನನ್ನೂ ಉಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

ii ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳು

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

● ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ದ್ರಾವಿಡರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ:

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಒಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಸುರುವಾದರೂ ಅಂದಿನಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಲಿಖಿತ, ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದ ಬಗೆಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳನೇಕರು ಕಾಳಿದಾಸ, ಭಾಸ, ಭವಭೂತಿಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡು, ತಾವು ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಇನ್ನೂರು, ನಾನ್ನೂರ್ಮಡಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರೆಂದು ಜಂಬ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡವರು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಸನಾಧಾರಗಳಿವೆ. ಪ್ರಕರಣ ಬಹುರೂಪದ ಮಾತಿವೆ. ನಾಟ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ವರ್ಣನೆಗಳಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲವೆಂದರೇನರ್ಥ?

ಆದರೆ ಯಾವೊಂದು ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ. ಅವು ಇದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇರಳ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವೇನು? ಕಾರಣ ಹೀಗಿದೆ: ದ್ರಾವಿಡರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಆರ್ಯರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಆರ್ಯರ ಕಲ್ಪನೆ ಹ್ಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮವರ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟವೇ. ಬಯಲಾಟದ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಲಿ, ರಂಗನಿರ್ದೇಶನಗಳಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಗೀತೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆ. ಇಂಥ ಕಥೆಯ ಅಭಿನಯವೇ ಬಯಲಾಟ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಕೃಷ್ಣ "ಕೃಷ್ಣ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ನಮಿಸಿರೊ"ಎಂದು ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ನಟ ಕೇವಲ ಅಭಿನಯ ಚತುರನಾದರೆ ಸಾಲದು; ಅವನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕೂಡ. "ಕೃಷ್ಣನ ಬಳಿಗೆ ಭೀಮ ಹೋದನೋ" ಎಂದು ಭಾಗವತ ಕಥೆ ಹಾಡಿದರೆ, ಕೃಷ್ಣ ಭೀಮರಾದವರು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸ್ವಂತ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಉರುಹೊಡೆದದ್ದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ನಟ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೈಮರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನೇ ಗಮನಿಸುತ್ತ ಕೂತ ಸೂತ್ರಧಾರ (ಇವನೇ ನಿರ್ದೇಶಕ) ಅನಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಕಥೆ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದು ಬಯಲಾಟದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ರೀತಿ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ಹಾಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಗಳ

ನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾದರೆ ಇವರಿಗೆ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ 14ನೇ ಶತಮಾನ ದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತೆಲುಗಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗೀತೆಗಳ ರೂಪದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗ್ಯಾಕೆ ಮಾಡಿದರೆಂದರೆ ಇವರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ.

ಬಯಲಾಟದ ಶಿಲ್ಪ:

ಬಯಲಾಟದ ಹುಟ್ಟು ಆರಾಧನೆ ಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಆಧಾರಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಈ ಮಾತು ಖಾತ್ರಿಯಾಗು ತ್ತದೆ. ಆರಾಧನೆಯ ಸುರುವಿನಲ್ಲಿ ದೇವರ ಆವಾಹನೆ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸರ್ಜನೆಯಿರು ತ್ತದೆ. ಆವಾಹನೆ ಒಂದು ಪೂಜೆಯಾದರೆ, ವಿಸರ್ಜನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪೂಜೆ. ಈ ಎರಡು ಪೂಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯೇ ಆರಾಧನೆ. ಈ ಶಿಲ್ಪ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲೂ ರಿಪೀಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ ಸ್ತುತಿ, ಅಂತ್ಯದ ಮಂಗಳ ಈ ಎರಡು ಪೂಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾಪರಂಪರೆಯೇ ಬಯಲಾಟ. ದಾಸರಾಟದ ದಾಸ ಆಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ, ಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿ, ದೇವರನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆವಾಹನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿ ಆಟ ಸುರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಆಟ ಮುಗಿದಾಗ ದೇವರನ್ನು ವಿಸರ್ಜಿಸುವ ಮಂಗಲ ಪದ್ಯ ಹಾಡುವುದಿದೆ, ಚೌಕಿಯಿಂದ ಬಾಲ ಗೋಪಾಲರ ಆಗಮನದಿಂದ ಸುರುವಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತೆ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿಯೇ, ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ವಿಸರ್ಜನದಿಂದ ಮುಕ್ತಾ ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಬಯಲಾಟಗಳ ಶಿಲ್ಪವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆ. (ಇದೇ ಶಿಲ್ಪ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಾಂದಿ, ಭರತ ವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಭಾವ ಮಾಡಿರಬಹುದೆಂದೂ . ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.)

ಮೇಳ:

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನುಳಿದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಐದು ಪ್ರಕಾರದ ಬಯ ಲಾಟಗಳಿವೆ. ದಾಸರಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಪಾರಿಜಾತ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದಲೂ ಇವುಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಾಗಿದೆ. ಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಭಾಗವತ ಆಟ ಮುಗಿಯುವ ತನಕ ಕಥೆಗಾರಿಕೆ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಕಥೆ ಯನ್ನು ಹಾಡುವವನು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವವನು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ, ಆದರೆ ಕಥೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುವವನೂ ಅವನೇ. ಅವನಿಗಿರುವ ಹಿಮ್ಮೇಳವೆಂದರೆ ಚೆಂಡೆ, ಮೃದಂಗ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯದವರು. ಈ ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಮೂಡನ್ನು

ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇಲ್ಲವೆ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ದಾಸರಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ವಿಷಯ ಹಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಐದಾರು ಜನಗಳ ಗುಂಪು ಸೇರಿ ಕಥೆಗಾರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ; ಇದೇ ಮೇಳ. ಈ ಮೇಳ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ವಿಭಾಗ ಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತಿದ್ದು ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮುಮ್ಮೇಳವೆಂದರೆ ಸೂತ್ರಧಾರ, (ಮೇಟಿತಾಳ) ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇವರು ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ರಿಪೀಟ್ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಪಲ್ಲವಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು, ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಹಾಡಿನ ಮೂಡನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರ ಧಾರನಿಗೆ ನೆರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ, ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಬಣ್ಣ ಕೊಡುವುದು ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿದೂಷಕನ ಕೆಲಸ ಮಾಡು ವವನೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದವನೇ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಲ ವಿದೂಷಕ ಹಾಗೂ ಕಥೆಗಾರನ ಕೆಲಸ ವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಮಾಡುವುದುಂಟು.

ಸಪ್ತಸ್ವರ:

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ದಾಸರಾಟ ದಲ್ಲಿ ಇವರು ಮೂರು ಜನರಿದ್ದು ಸಣ್ಣಾಟ ಗಳಲ್ಲಿ ಐದು ಜನ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏಳು ಜನರಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಹಾಡುವಾಗ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತ ಕೊನೆಯವ 'ನಿ' ಸ್ವರ ದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕಿರುಚಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗನುಗುಣ ವಾಗಿ, ಅವುಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಲಾಲಿಮ, ಲಾಲಿಮ ಮುಂತಾದ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಮೇಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು, ಥಕದೋಂ ಥಕದೋಂ ಧಿಕ್ತೋಂ — ಮುಂತಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಅನು ಕರಣೆ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಮಾನವದನಿಯನ್ನೇ ವಾದ್ಯಗಳಂತೆ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ಗಳ ಆಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡದವರು ಕೂಡ ಇನ್ನೂ ಮಾಡಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮ ನಿಸಬೇಕು.

ವಸ್ತು:

ಬಯಲಾಟಗಳ ವಸ್ತು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ, ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳೇ. ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದವರಿಗೆ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತಗಳು ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಕರ ವಾದರೆ, ಶೈವರಿಗೆ ಶಿವನ ಪಂಚವಿಂಶತಿಲೀಲೆ ಗಳು, 63 ಪುರಾತನರು, 12ನೇ ಶತಮಾನದ ಶರಣರು ಸ್ಥಳಿಕ ಭಕ್ತರ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಆಕರ ಗಳಾಗಿವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪಾರಿಜಾತ, ದಾಸರಾಟಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರು ಬಂದು ನರ್ತಿಸುವು ದಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ, ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ನೃತ್ಯವಿದೆ. ಇವು ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದ ಆಟಗಳು. ಕೆಲವು ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರು ಬರುವುದುಂಟು. ಇವು ಶೈವ ಪಂಥದ ಆಟ ಗಳು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯಾವ ದೇವರ ಕಾಟವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವು ರಮ್ಯ

ಕಥಾನಕಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು ನೇರವಾಗಿ ಕಥೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಜನರ ಜೀವನದ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅವರು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಚೌಕಿ,ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂರುವ ಸ್ಥಳ ಈ ಮೂರನ್ನೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಇವು ಮೂರೂ ಸೇರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.ಆಟದ ನಿಜವಾದ ಆರಂಭ ಬಣ್ಣದ ಚೌಕಿಯಲ್ಲೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ. ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳು ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆಬರುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸರು,ಭೂತಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕೊನೆಯಿಂದ [ಶೂದ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆಯಿಂದ] ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬೇಕು. ಬಂದ ದೇವತೆಗಾದರೆ ಪೂಜೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ರಾಕ್ಷಸರು ತಾವೇ ಬಂದು ಶಿವನ ಪೂಜೆ ಮಾಡಬೇಕು.

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ. ಬಯಲಾಟಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಸ್ಥಿತಿ ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ.ಆಡುವವರಲ್ಲಾಗಲಿ, ನೋಡುವವರಲ್ಲಾಗಲಿ ಮೊದಲಿನ ಉತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಉಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.ಪಾರಿಜಾತ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹ್ಯಾಗೋ ಬದುಕುತ್ತದೆ. ಶಿವಗುರಿಪ್ಪ ಬಾಣಿ ಅಪ್ಪಾಲಾಲ ನದಾಫ್, ವಿಠ್ಠಲರಾವ್ ಠಕ್ಕಳಕಿ, ಲೋಕಾಪುರ ದೇಶಪಾಂಡೆ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರಿನ್ನೂ ಆದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ವಾಸ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯಂಥ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗಾದರೂ ಇವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಒಂದೆರಡು ತಂಡಗಳು ಇವೆಯಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಲವಲವಿಕೆ ಅವರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ದಾಸರಾಟ ಮಾತ್ರ ಹುಡುಕಿದರೂ ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಹೊಸ ಅರಿವು:

ಬಯಲಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಕೂಡ ಆಚರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೆ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದದ್ದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕಲೆ ರಾಜಧಾನಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ನಗರಗಳು ಹಳ್ಳಿಗಳಿಗೆ ಈಗ ಕಲೆಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ಮೊದಲಿನಂತೆ ಆಚರಣೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾದರೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಆಚರಣೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲೇ ಬದುಕಬೇಕು; ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಚರಣೆಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದ ಸಿನಿಮಾ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗಲೇ ದಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲೂ ಆಚರಣೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಆಚರಣೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠೆ ತೋರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇನಿದೆ? ಬಯಲಾಟಗಳು ಕೂಡ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಮರೆತು ವೈಚಾರಿಕ ಬಿಟ್ಟು ಶುದ್ಧ ಕಲೆಯಾಗುವ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವಂಥ ಗುಣ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಕಾಸಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಇಂದಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಚರಣೆಯ ಜೊತೆಗೇ ಅವು ಸಾಯುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ನಗರದವರ ಕಾರುಣ್ಯ ಕಾಯುತ್ತ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ಮಿನ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದಂದಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲು ಚಡಪಡಿಸದ ಕಲೆಗೆ ಯಾರೆಂಥ ಚುಚ್ಚು ಮದ್ದು ಕೊಟ್ಟರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಈ ಚಡಪಡಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ, ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿದೆ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಂಥ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಇಂಥವುಗಳಿಗೆ ಬುದ್ಧಿವಂತರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಕೊಡಬೇಕು.

ಸಂಗ್ಯಾ—ಬಾಳ್ಯಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳು ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಎಷ್ಟೋ ಇದೆ. ಅದೀಗ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂಥ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಲು ಕಾರಣ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಸುಲಿದುಕೊಂಡು ಶುದ್ಧ ಕಲೆಯಾದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೂ ಇಂಥ ಕಲ್ಯಾಣ ಗುಣ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ರಂಗಭೂಮಿ:

ಕಳೆದ ದಶಕದ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಯಲಾಟಗಳ ಹೊಸ ಅರಿವು ಮೂಡಿದ್ದೇನೋ ನಿಜ ಮತ್ತು ಆ ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಆದರೆ ಹಾಡು ಕುಣಿತವಿದ್ದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಬಯಲಾಟ, ಅದಿಲ್ಲದ್ದೆಲ್ಲಾ ಹವ್ಯಾಸೀ ನಾಟಕವೆಂಬಂಥ ಹುಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ.

ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಒಂದು ರೂಪವಿದೆ. ಅದನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ನಾಟಕದವರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಯಾರೂ ಈವರೆಗೆ ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗದ ರೀತಿ ರಿವಾಜು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಮೆಥಡ್ಡಾಗಿಸಿ ಎರಡು ಮೂರು ವರ್ಷ ಕಲಿಸುವ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿಗಳಲ್ಲಿ, ಡ್ರಾಮಾ ಸ್ಕೂಲುಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇನ್ನೂ ಸೇರಿಲ್ಲ. ಇದು ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವವರ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನೂ, ಹೊಣೆಗೇಡಿತನವನ್ನೂ, ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದ ಮಂದದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಬಗೆಗಿನ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸರ್ಕಸಿನಂತೆ ಕಲಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವವರು, ಅವರು ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವವರು ಈಗಲಾದರೂ ಈ ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ, ಅವುಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ, ಪರಂಪರೆಯ ಶೋಧನೆಗೆ, ಒಟ್ಟಾರೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅರ್ಥ ಬಂದೀತು.

ಕೇರಳದ ರಂಗಕಲೆಗಳು †

ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ: ಉಳುವಾನ ಈಶ್ವರ ಭಟ್, ಪಾದೆಕಲ್ಲು
ನಿರೂಪಣೆ: ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ

ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ — ಕರ್ಣಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು, ಕೇರಳ – ರಂಗಕಲೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ [ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ] ದೃಶ್ಯೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಇಲ್ಲಿಯ ಕವಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನಾಗಲೀ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸದಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನ. [ನೋಡಿ: ಇದೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' —ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ] ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗದೆ ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ರಂಗಕಲೆಗಳು ಬೆಳೆದಿರುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತಪ್ರಾಂತೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ, ತಿರುಕೂತ್ತು, ಕಥಕ್ಕಳಿ- ಇವು ಇಂದಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುವು. ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ಒಳಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ತುಲನೆ — ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಪೂರಕತೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಸಮಗ್ರೀಕೃತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದಿನ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ.

ಕೇರಳದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ: ಪಾಠಕ, [ಚಾಕ್ಯಾರ್] ಕೂತ್ತು, ಓಟಂ ತುಳ್ಳಲ್, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಎಂಬುದು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಟ-ಕೃಷ್ಣನಾಟಗಳೆಂಬಪಾರ್ಶ್ವೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವು

† ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ವಾಸ, ಸಂಚಾರ, ರಂಗಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂಯೋಜಕನಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಣೆ — ಇಂತಹ ಅನುಭವಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾದ ಲೇಖನ, ಒಂದೇ ವೀಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ರಂಗಕಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿವಾರ ಒದಗಿಸುವಂತೆ ಈ ಲೇಖನದ ಯೋಜನೆ, ಗ್ರಂಥಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮೌಲ್ಯಯುತವಾಗಿ ಕಾಣಲಾರದಾದರೂ ಅಪರಿಚಿತ ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಣಾನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಗಳಲ್ಲದೆ 'ಮೋಹಿನಿ ಆಟ' ಎಂಬ ಲುಪ್ತ ಪ್ರಚಾರದ ಪ್ರಕಾರವೂ ಇದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಎರ್ನಾಕುಳಂ ಸಮೀಪದ ಒಂದು ಮನೆಯವರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಿದ್ದು ಲುಪ್ತಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕವನ್ನು ಕೇರಳವನ್ನೂ ಅತಿಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನದಂಥವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಕೇರಳೀಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ ಒಗ್ಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ [ಅಳಿಯುವ ?] ದಿಶೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಸ್ಪರ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ ಎಂದರೆ ಕರ್ಣಾಟಕದ ರಂಗ ಸರ್ವಜನ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿನಯ [ಮತ್ತು ಮಾತು]ಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೇರಳೀಯ ರಂಗ ಗ್ರಹಣಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಟಕುವಂತಿದ್ದು ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯಗ್ರಹಣದಿಂದ ದೂರವಾಗಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಇಲ್ಲದಾಗಿಸಿದೆ, ಈ ಎರಡು ವಿಲಕ್ಷಣತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೇರಳ ರಂಗದ ಕಲಾವಿದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಇಡೀ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿರಳರೂ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾಕರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ, ಕೇರಳದ ಕಲಾವಿದನ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಲ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಯೂ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನು ಅದಕ್ಕೇ ವ್ಯಯಿಸಲು ಸಿದ್ಧನೂ ಆಗಿದ್ದು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರದರ್ಶನವಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಸಿಬಂದಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗುವ ಕಲೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಶೂನ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅತಿಕಡಿಮೆ.

ಪಾಠಕ: [1]

ಇದು ಕೇರಳದ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವೂ ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯವೂ ಆದುದು. ಇದೊಂದು ಹಿಮ್ಮೇಳವಿಲ್ಲದ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವುದು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ದೀಪ[2] ಮಾತ್ರ. ಅವನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ಜರಿಮುಂಡಾಸು, ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಉಡಲು ಒಂದು ಕೆಂಪುಪಟ್ಟೆ. ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣದಿಂದಾಗಲೀ ಮಹಾಭಾರತದಿಂದಾಗಲೀ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ

---

1 ಕಲೆಗೆ 'ಪಾಠಕಂ' ಎಂದೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ 'ಪಾಠಕನ್' ಎಂದೂ ಮಲೆಯಾಳ ಪ್ರತ್ಯಯಭೇದದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

2 ಇದು 'ಗೂಟದೀಪ'ವಾಗಿದ್ದು ಕೇರಳದ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗೂ ಇಂದಿಗೂ ಬೆಳಕು ಇದೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಮೂಲ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ವಾಚಿಕ-ಆಂಗಿಕ[3] ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಇವನು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ವಿರಚಿತ ರಾಮಾಯಣವಾಗಲೀ ವ್ಯಾಸ ವಿರಚಿತ ಮಹಾಭಾರತವಾಗಲೀ ಆಗಿರಬೇಕು. ವಿನಾ ಅರ್ವಾಚೀನ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತಾ ನಿರ್ಬಂಧ ಪಾಠಕನ ಮೇಲೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಗಮನಾರ್ಹವೂ ಆದ ಅಂಶ. ಪರಿಣತ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಇಡೀ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದರಷ್ಟಿರಬಹುದು. ಶುದ್ಧ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವೇದಿಕೆಗೆ ತಂದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಕಲಾವಿದರೆಂದರೆ ಇದೇ ಶತಮಾನದ ಏಟನುಣ್ಣಿರಾಜ ಎಂಬವನು. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಇವರು ಅದ್ವಿತೀಯರು.

ಕೂತ್ತು:

'ಪಾಠಕ'ಕ್ಕಿಂತಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಮಿಶ್ರವಾದ ರಂಗಕಲೆ 'ಕೂತ್ತು'. ಇದೂ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ. ಇದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಾಚಿಕ-ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯವೂ ಅಗತ್ಯ.[4] ಪಾಠಕನದು ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಕಲೆಯಾದರೆ ಕೂತ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸುಮಾರು ಆರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟಾದರೂ ಗುರುಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಣ ಅಗತ್ಯ. 'ಪಾಠಕ'ನಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚಿನ (ಸಂಸ್ಕೃತ)ವಿದ್ವತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳ ಜ್ಞಾನ ಆಗತ್ಯ. 'ಪಾಠಕ'ನಂತೆ ಇವನು ಮೂಲ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಇಡೀ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನೇ ಮೊದಲು ಶ್ಲೋಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನಂತರ ಗದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಅನಂತರ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವನು ಪಾಠಕನಿಗಿಂತ ಮುಂದುವರಿದವನು. ಸೊಂಟದ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗಗಲ್ಲಿ ದೇಹಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸುವುದು [ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ] ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನ. ಕುತ್ತಿಗೆಯಿಂದ ಎರಡೂ ಹೆಗಲುಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಟ್ಟೆಯ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಳಿದು ಸೊಂಟದ ತನಕ ಬರುವಂತೆ ಕೆಂಪು ಅಂಚಿನ ಒಂದು ಧೋತರವನ್ನು ಧರಿಸುವುದು ಈ ಕಲಾವಿದನ

---

3 'ಆಂಗಿಕ' ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಸಾತ್ವಿಕ'ವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

4 'ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೇ 'ನೃತ್ಯ' ಎಂದರ್ಥ.

ವೇಷಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಈ ಥೋತ್ರದ ತುದಿಗೆ ಗೊಂಡೆಗಳಿರುವುದೂ ವೇಷಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುವ ಭಾವಪರಿಪೋಷಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಠಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಹುಬ್ಬುಗಳ ಮೇಲಿನ ರೇಖೆ, ಮೀಸೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟಾಕೃತಿ,ಗಡ್ಡ[5] ಇಷ್ಟನ್ನು ಈ ಕಲಾವಿದ ಧರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಠಕನ ಮುಂಡಾಸು ಇವನಿಗೆ ಇಲ್ಲ — ತಲೆಗೆ ಯಾವುದೇ ವೇಷ ಇಲ್ಲ. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಈ ಕಲೆ ಪಾಠಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತೃತ. ಕಲಾವಿದನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಳ ಮತ್ತು 'ಮಿಳಾವು' ಎಂಬ ಒಂದು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ. ಮಿಳಾವಿನ ನಾದ ಅಭಿನಯದ ಶ್ಲೋಕಗಾನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಪಾಠಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇ. ಅಂಬಲಪುಳ ವೈಕ್ಕಂ, ತ್ರಿಪುಣಿತುರ, ಮುಂತಾದಲ್ಲಿನ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ 'ಕೂತಂಬಲಂ' ಎಂಬ ಒಂದು ಮಂಟಪವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆ 'ಚಾಕ್ಯಾರ್' ಎಂಬ ಜಾತಿಯವರ ಕುಲಕಸುಬಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ 'ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣತರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದವರು ಮಣಿಮಾಧವ ಚಾಕ್ಯಾರ್. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರು ಪೈಯಂಗಳಂ ರಾಮ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಇವರು ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕೂತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರು. ನೆಹರೂರವರ ಕೇರಳ ಸಂದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೂತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೂತ್ತು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಅದು ನಡೆಯುವ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಗೇ ಹೋಗಬೇಕು.

ಕೂತ್ತಿನದ್ದೇ ಬಹು ಪಾತ್ರಾಭಿನಯರೂಪದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿ 'ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಉತ್ಪನ್ನವಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರಕಾರ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಶಾಕುಂತಲದಂತಹ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮಲಯಾಳ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿತು. ಮಲಯಾಳ ನಾಟಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಹೊಂದಿದ್ದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕೂಡಿ

5 ಇದನ್ನು 'ಚುಟ್ಟಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಧಾನ್ಯದ ಹಿಟ್ಟನ್ನು ಪಯೋಗಿಸಿ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಇಂಚಿನಷ್ಟು ಅಗಲಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ, ಹಸುರು, ಕೆಂಪುಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಅವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗುಣಕ್ಕೆ [ಸತ್ತ್ವ, ರಜಸ್, ತಮಸ್] ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಮಸಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದು ಈಗ ಇಲ್ಲದಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. 'ಕೂತ್ತು'ನಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ರೇಖೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ.

ಯಾಟ್ಟಂಗೆ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತದೆ.

ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್:

ಧಾರ್ಮಿಕ - ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದ ಕೂತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ಗಣ್ಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಓಟಂ ತುಳ್ಳಲ್ ಎಂಬ ಏಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಜನ್ಮವಿತ್ತಿತು. ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ೨೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಇದರ ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ಕುರಿತು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹವಾದ ಒಂದು ವಿವರಣೆ ಇದೆ: ಒಮ್ಮೆ ಅಂಬಲಪುರಂ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕುಂಜನ್ ನಂಬಿಯಾರ್ ಎಂಬವನು ಮಿಳಾವು ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ನಿದ್ದೆ ತೂಗಿದ ಕಾರಣ ಅವನು ನಿಂದೆಗೊಳಗಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವನು ಈ ನಿಂದೆಯಿಂದ ಕೊರಗಲೂ ಇಲ್ಲ — ಯಾರ ಮೇಲೂ ಪ್ರತಿರೋಷವನ್ನು ತಾಳಲೂ ಇಲ್ಲ. ಶಾಂತನಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೇ ಅಪಮರ್ಷಕವೆಂದೂ ಅದೇ ತನ್ನ ಅನಾಸಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದೂ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಅವನೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೇ ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್—'ಕಲ್ಯಾಣ ಸೌಗಂಧಿಕಾ' ಎಂಬುದು ಇವನು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿ [ಮೊತ್ತ ಮೊದಲನೆಯ ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್]; ಮಹಾಭಾರತಾಂತರ್ಗತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು—ಭೀಮ ದ್ರೌಪದಿಗಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ತರುವ ಸಂದರ್ಭ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಕೂತ್ತಿನಷ್ಟೇ. ವೇಷದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಳ ಇದೆ; ಕಿವಿ, ಎದೆ, ಭುಜ, ಕೈಮಣಿಗಂಟುಗಳ ಹಿಂಭಾಗ—ಇಷ್ಟು ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು. ಪದ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಂತಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವತ್ತು ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆ ಸರಳ ಮಲಯಾಳವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣ — ಮಹಾಭಾರತಗಳಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸದ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅದೆಂದರೆ: ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೊರತಾದ ಉಪಪಾತ್ರಗಳು — ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದವುಗಳಾಗಲಿ, ಕಲ್ಪಿತವಾಗಲಿ — ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು. ಇವುಗಳಾಡುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ವರ್ತನೆ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ತಿದ್ದುವುದು ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಹೊಣೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಲಾದ ಪಾಠಕ-ಕೂತ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಂಶವಿದ್ದು ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇರಳೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದುವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ. 'ಕೂತ್ತು'ನಂತೆ ಇದು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಲ್ಲ. ಇದನ್ನಾಡುವವರು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರರಾದ ಸಮಾಜಜೀವಿಗಳು. ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೋ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಆತಂಕವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರ

ಭಾವಂತನಿಗೆ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಕು.

'ಕೂತ್ತು'ಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹಾಡುಗಾರ, ಒಬ್ಬ ಮೃದಂಗವಾದಕ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ತಾಳ ಬಾರಿಸುವವನ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡುಗಾರನೇ ತಾಳ ಬಾರಿಸುವವನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡುಗಾರ ಮೃದಂಗ ವಾದಕರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣತಿಯೇನೂ ಆವಶ್ಯವಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಲು ವಿಶೇಷ ಖರ್ಚೂ ಇಲ್ಲ — ಈ ಮೂವರ ಅಥವಾ ನಾಲ್ವರ ಖರ್ಚು ಮತ್ತು ಕೈಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಂಡುಹೋಗುವಷ್ಟು ಸಾಮಾನುಗಳ ಸಾಗಣೆ.

ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರುವತ್ತಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗದಷ್ಟು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರ ತಂಡಗಳಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮೃತರಾದ ಮಲಬಾರು ರಾಮನಾಯರರು ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣತರೆಂದೂ, ಕೇರಳದ ಹೊರಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಮಾಡಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದವರೆಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕಥಕ್ಕಳಿ:

ಪಾಠಕ, ಕೂತು, ಓಟಂತುಳ್ಳಲ್ ಇವು ಮೂರು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸುಮಾರು ಇವುಗಳಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದ ರಂಗಕಲೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ[6]. ಇದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆಂದರೆ, ರಾಕ್ಷಸವೇಷಗಳ ಸಣ್ಣಮಟ್ಟಿನ ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದೋಚ್ಚಾರಣೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ವೇಷ-ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ವೇಷದಲ್ಲಿ ರಾಜವೇಷ, ದೇವತಾವೇಷ, ರಾಕ್ಷಸವೇಷ — ಎಂದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮೂರು ವಿಧ. ಕಿರೀಟದಲ್ಲೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ[ಗಡ್ಡ]ಯಲ್ಲಿಯೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ: ಹಸುರುಗಡ್ಡ, ಬಿಳಿಗಡ್ಡ, ಕೆಂಪುಗಡ್ಡ. ಇವು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ರಾಜಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಸೌಮ್ಯಸ್ವಭಾವ, ಕ್ರೂರಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತಗಳು! ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮ-ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರ ವೇಷಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ [ಎರಡೂ ದೇವತಾವೇಷಗಳೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ] ಅವು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಲೆಯ ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲದವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಏಳುವುದು ಸಹಜ. ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಪ್ರಾಚೀನ ಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತರುವಂಥಾದ್ದು; ಮುಖದ ಬಣ್ಣ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳೂ ಬಹಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದವುಗಳಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗುವವನು ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತಷ್ಟೇ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯದ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನ–ಭಾವಜ್ಞಾನಗಳು ಉಂಟಾಗಬಹುದು [ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ, ಈ ಅಭಿನಯ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು 'ಮುದ್ರೆ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ]. ಪ್ರದರ್ಶಕರು ಐದಾರು

---

6. ಇದು ಕೇರಳದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರಂಗಕಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಸಮಯವಾದರೂ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆ ಕೆಲವು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಪೋಷಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು, ಇಡೀ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಇದರ ಐದಾರು ತಂಡಗಳಿರಬಹುದು.

ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಹಾಡುಗಾರರು, ಒಬ್ಬ ಮೃದಂಗವಾದಕ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ತಾಳಬಾರಿಸುವವನು—ಇಷ್ಟು ಮಂದಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡು – ಅಭಿನಯಗಳು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಹಾಡುಗಾರರು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಶ್ವಾಸವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪದಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಮಲಯಾಳದ ಹಾಡುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಎರಡೂ ಭಾಷೆಯ ಹಾಡುಗಳು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ಇದೆ. 'ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ'ದಂಥವು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ತೆರೆಸೀರೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಧಾನ ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಕುರಿತು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಹಾಡು ಮತ್ತು ವೇಷ ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದ ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುವುದು— ಇಂತಹ 'ಸೂಚನೆ'ಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಥಕ್ಕಳಿಯದ್ದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾದ 'ಕೃಷ್ಣ ನಾಟ್ಯಂ' ಗುರುವಾಯೂರು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ಮೇಳ; ಈ ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇದು ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪೂತನಿ ಮಾಯಾಪೂತನಿಯಾಗುವಾಗ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ತೆಗೆಯುವುದು— ಇಂಥಾದ್ದು.

ಇದೇ ರೀತಿ ರಾಮಕಥೆಗೇ ಸೀಮಿತವಾದ 'ರಾಮನಾಟ್ಯಂ' ಒಮ್ಮೆ ಉಂಟಾಗಿ ನಶಿಸಿದುದು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆ[7].

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಅತಿರೇಕದಿಂದಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದ ಕಾರಣ ಕಥಕ್ಕಳಿ ನಶಿಸಿಹೋಗುತ್ತಿರಬಹುದಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಲ್ಲತೋಳ್ ನಾರಾಯಣ ಮೆನನ್ ಮತ್ತು ಪಿ. ಎಸ್. ವಾರಿಯರ್ ಎಂಬಿಬ್ಬರು 'ಕೇರಳ ಕಲಾಮಂಡಲಿ' ಮತ್ತು 'ಪಿ. ಎಸ್. ವಿ. ನಾಟ್ಯಸಂಘಂ' ಎಂಬ ತಮ್ಮದೇ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕ ಉಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾದರು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ: ಕೇರಳದ ರಂಗಕಲೆಗಳು ದಕ್ಷಿಣದ ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ ಆಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿದ್ದು ತಮ್ಮ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡುಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಅವು ಇಂದಿಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದು ಶಿಷ್ಟವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಗಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇವಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಏಳು ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಕೇರಳದ ಎಲ

---

7. ರಾಮನಾಟವೇ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಾಯಿತೆಂದು ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆ ಇದೆ; ಅದನ್ನೀಗ ಅಧಿಕೃತವೆಂದು ಒಪ್ಪಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ.

ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ—

ತೆರುಕೂತ್ತು

● ಡಾ|| ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಅರ್ತಿಕಜೆ

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಕರ್ನಾಟಕ, ಕೇರಳ ಹಾಗೂ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶಗಳಂತೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಜನಪದ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಆಂಧ್ರದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಕಲೆ ತೆರುಕೂತ್ತು. ಹೋಲಿಕೆಗಳಿರುವಂತೆಯೇ ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನಾಂಗ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಲೆಯು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಕಲೆಯಾದ ತೆರುಕೂತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವೆಂಬ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಕೆಲವರಿಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಅಜ್ಞಾನವೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳದೆ ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸೋದರ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗಬಹುದು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ನಾಟಕರಂಗಗಳು, ನಾಟ್ಯ ಸಂಘಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ ಪಾಣರು, ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಹೆಸರಾದ ವಿರಲಿಯುವರು, ಕೂತ್ತರು ಹಾಗೂ ಪೊರುನರು ಮೊದಲಾದವರು ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಏಳಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕರಾದರು. ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ತಮಿಳಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥವಾದ ತೊಲ್ಕಾಪ್ಪಿಯಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ತಮಿಳಿನ ಪುರಾತನ ಕಾವ್ಯಗಳಾದ ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ ನಲ್ಲಿಯೂ ಮಣಿಮೇಖಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಬಗೆಯ ನಾಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬರುವ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಹಲವು ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಕೂತ್ತು, ಆಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಕುನಿಪ್ಪು ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ತೊಲ್ಕಾಪ್ಪಿಯಂನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿವೆ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಅರಸರುಗಳ ಹಾಗೂ ಗಣ್ಯರ ಆದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾದವುಗಳೆಂದೂ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವು ಎಂದೂ ಎರಡಾಗಿ

ಕ್ಷಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಅತಿಶಯಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಪರಿಶ್ರಮ—ಇವು ಅಲ್ಲಿನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಕಲಾಭ್ಯಾಸದಂತೆಯೇ ಶ್ರಮಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ❋

ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ವೇತ್ತಿಯಲ್ [ರಾಜಪ್ರಕರಣ] ಮತ್ತು ಪೊದುವಿಯಲ್ [ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕರಣ] ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ತೆರುಕೂತ್ತು ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪೊದುವಿಯಲ್ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪೊದುವಿಯಲ್‌ನ ಭಾಷೆಯೂ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ವೇತ್ತಿಯಲ್ ಎಂಬುದು ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ. ರಾಜಕುಟುಂಬದವರು ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಭಾಷೆಯೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ.

ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ನಾಟಕರಂಗ ಹಾಗೂ ಹನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ಕೂತ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ತಮಿಳು ವಿಶ್ವಕೋಶವಾದ 'ಕಲೈಕ್ಕಳಂಜಿಯಂ'ನಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ ಎಂಬುದಾಗಿ ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಸೈಕೂತ್ತು, ಪುಗಳ್‌ಕೂತ್ತು, ವರಿಕೂತ್ತು, ವರಿಚ್ಚಂದಿಕೂತ್ತು, ಶಾಂತಿಕೂತ್ತು, ವಿನೋದಕೂತ್ತು, ವಿಯಲ್‌ಪುಕೂತ್ತು, ದೇಶೀಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಹಲವು ವಿಧದ ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾಂತಿಕೂತ್ತು, ಹಾಗೂ ವಿನೋದಕೂತ್ತು ಎಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಶಾಂತಿಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸೊಕ್ಕಂ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯ(ನಾಟ್ಯ), ಮೆಯ್‌ಕೂತ್ತು (ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ನೃತ್ಯ), ನಾಟಕ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯನಾಟಕ — ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯವುಗಳಿವೆ. ವಿನೋದ ಕೂತ್ತು ಬಹುಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ವಿನೋದ ಕಲೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯಂ, ಕೊಟ್ಟಿ, ಕುಡಂಕೂತ್ತು, ಕುಡೈಕ್ಕೂತ್ತು, ಮಲ್ ಅಥವಾ ಮಲ್ಲಾಡಲ್, ಪಾಂಡರಂಗಂ, ತುಡಿ, ಪೇಡು, ಮರಕ್ಕಾಲ್ ಆಡಲ್, ಪಾವೈ, ಕಡೈಯಂ — ಎಂದು ಹನ್ನೊಂದು ವಿಧಗಳಿವೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜರಾಜನಾಟಕಂ, ಪಳ್ಳು ನಾಟಕಂ, ಕುರವಂಜಿ ನಾಟಕಂ, ನೊಂಡಿ ನಾಟಕಂ ರಾಮನಾಟಕಂ ಮೊದಲಾದುವು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಕ್ರಿ. ಶ. 1100ರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ 'ರಾಜರಾಜನಾಟಕಂ' ಎಂಬುದು ತಮಿಳಿನ ಆರಂಭದ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜನಪದ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ.

'ಕೂತ್ತು' ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥ. ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಪದವು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಸಂಗಂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರುವ ಕೂತ್ತರ್ ಎಂಬ ಪದವು ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಮನೆಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ನೃತ್ಯಮಾಡುವ ಪಾಣರ ಕುಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇಂದಿಗೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೂತ್ತರನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಕೂತ್ತಾಡಿಗಳು [ಕೂತ್ತನ್ನಾಡುವವರು], ಕೂತ್ತಿ [ಕೂತ್ತನ್ನಾಡುವವಳು], ಕೂತ್ತರ್ ಕುಡಿ [ಕೂತ್ತರ ಗುಡಿಸಲು], ಕೂತ್ತರ್ ಕೋಯಿಲ್ [ಕೂತ್ತರ ದೇವಸ್ಥಾನ], ಕೂತ್ತಪ್ಪಾಡಿ [ಕೂತ್ತನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಊರು] ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳುಂಟಾದುವು. ಅನೇಕ ತಮಿಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಪದದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ತಮಿಳಿನ ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ

ವಿನೋದ ಕೂತ್ತು, ಪಾವೈ ಕೂತ್ತು, ಕುರುವೈಕ್ಕೂತ್ತು ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗಂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿದಿರಿನ ಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುವ 'ಗಳೈಕೂತ್ತಾಡಿ'ಗಳ ವಿಚಾರ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕೂತ್ತನ್ ಅಥವಾ ಕೂತ್ತಾಡಿ ಎಂದರೆ ನಟ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಗಾರ. ನಟರಾಜನಾದ ಶಿವನಿಗೆ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತನ್, ಕೂತ್ತನಾರ್, ಕೂತ್ತರಸನ್ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಟಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಗಾತಿಯನ್ನು ಕೂತ್ತಿ ಅಥವಾ ಕೂತ್ತಾಡಿಚ್ಚಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯ ಶಾಲೆಯನ್ನು 'ಕೂತ್ತಪ್ಪಳ್ಳಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವರು. 'ಕೂತ್ತಾಂಡವರ್' ಎಂಬುದು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ಹೆಸರು.

ಬಯಲಾಟವನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ 'ತೆರುಕೂತ್ತು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ತೆರು' ಎಂದರೆ ಬೀದಿ. 'ಕೂತ್ತು' ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಆಟ. ಆದುದರಿಂದ 'ತೆರುಕೂತ್ತು' ಎಂದರೆ ಬೀದಿನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ವೀಥಿನಾಟಕವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ವೀಥಿನಾಟಕ'ಕ್ಕೂ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಹಸನವಾದ ವೀಧಿನಾಟಗಕ್ಕೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ವೀಥಿನಾಟಕವಾದ ತೆರುಕೂತ್ತಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚುಪುಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನುಕರಣೆಯೇ ತಿರುಕೂತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೂಚ್ಚುಪುಡಿಯು ತೆರುಕೂತ್ತಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ತುಂಬಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯಾದ ತೆರುಕೂತ್ತಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯದಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ ಅದನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಲು ಯಾರೂ ಮುಂದಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಈ ತೆರುಕೂತ್ತು ಎಂಬುದು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಮು. ವರದರಾಜನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ತೆರುಕೂತ್ತು ಎಂಬುದು ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಹೆಸರೇ ತಿಳಿಸುವಂತೆ ಅದು ನಾಟಕ ರಂಗವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ, ಬಟ್ಟಬಯಲುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಜನರಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡುವುದಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವಾದರೋ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ದೈವಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ, ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಶ್ರೀಮಂತ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರಾಗತ ಆಕರ್ಷಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕಲಾಭಿಜ್ಞರು ಮೊದಲಾದವರು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಲಾನುಭವವುಳ್ಳ ಆದರೆ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಬಡವರಾದ ಕೆಲವು ಬರಹಗಾರರೂ, ಬಣ್ಣಗಾರರೂ ಈ ಕಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವಾದ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಸಿನಿಮಾ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ತಮಿಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಈ ಕಲೆಯ

ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಮೇಲುವರ್ಗದವರು ಇದನ್ನು ತಾತ್ಸಾರ ಹಾಗೂ ತಿರಸ್ಕಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡು ತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಶೋಧನೆಯಾಗಲೀ ಅದನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಲೀ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಕುರಿತಾಗಿ ಬಂದ ಲೇಖನಗಳೂ ಕಡಿಮೆ. ತೆರುಕೂತ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವುದು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟ್ ಜಿಲ್ಲೆ ಹಾಗೂ ಪಾಂಡಿಚೇರಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಇತರ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಇದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣ ಬಹುದು.

ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತೆರು ಕೂತ್ತಿಗೂ ಭಾರತದ ಪರಂಪರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭರತನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಗಳಿಗೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಾಸುಬ್ರ ಹ್ಮಣ್ಯಂ ಅವರು ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ 'A folk theatre with a classical base'— 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದವೂ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಗಳಲ್ಲಾದರೋ ಹಾಡುಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದು ಗದ್ಯ ಸಂಭಾ ಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ಅಲಂಕರಿಸಿದ ರಂಗಮಂಟಪ, ಸುಂದರವಾದ ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆ, ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಮೊದಲಾದು ವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ತಮಿಳು ನಾಟಕ ವನ್ನು ಸಂಗಂಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ಇದ್ದ ನಾಟಕ, ಮಧ್ಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ನಾಟಕವೆಂದು ಮೂರಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳ ಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕತೆ ಯಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಕೂತ್ತನ್ನೇ ಎಂದೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೂತ್ತುಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎಂದೂ ತಮಿಳು ವಿಶ್ವಕೋಶ 'ಕಲೈಕ್ಕ ಳಂಜಿಯಂ' ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಇರಣಿಯ ಸಂಹಾರ ನಾಟಕಂ, ಪುರೂರವ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ನಾಟಕಂ ಮೊದಲಾದವು ಹಿಂದೆ ತೆರುಕೂತ್ತುಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಳಿಕ ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೂ,ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೂ ಕೂತ್ತು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪದಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ದುವು. ಈಗಿನ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಎರಡು ಪದಗಳಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕೂತ್ತು ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪದ ಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಗಮ ನಾರ್ಹ. ಕೂತ್ತುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ರಾಮ ನಾಟಕಂ, ಸಿರುತ್ತೊಂಡರ್ ನಾಟಕಂ, ಹರಿಶ್ಚಂದಿರ ನಾಟಕಂ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗಿವೆ. ಹಳ್ಳಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಕೂತ್ತು, ನಾಟಕ ಎರಡೂ ಒಂದೇ. ಈಗಿನ ನಾಟಕ ವನ್ನು ಅವರು 'ಡ್ರಾಮಾ' ಎಂದೇ ಹೇಳು ತ್ತಾರೆ.

ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕೆಲವು ನಟರು ಬೀದಿಗಳಲ್ಲೂ ಬಯಲುಗಳಲ್ಲೂ ರಾತ್ರಿ

ಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಅಭಿ
ನಯಿಸಿ ತೋರುವ ನಾಟಕವೇ ತೆರುಕೂತ್ತು.
ಗಳ್ಳೈಕ್ಕೂತ್ತು, ಕರಗ ಆಟ್ಟಂ, ಪೊಯ್
ಕ್ಕಾಲ್ ಕುದಿರೈ ಆಟ್ಟಂ ಮೊದಲಾದವು
ಗಳನ್ನು ವೇಷ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ
ರಾತ್ರಿಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಆಡುತ್ತಾರೆ.
ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಕಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವು
ಗಳಲ್ಲ. 'ತೋಲ್ ಬೊಮ್ಮಲಾಟ್ಟಂ'
[ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ], ಕಟ್ಟೈ
ಬೊಮ್ಮಲಾಟಂ [ಮರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟ]
ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಕಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವು
ಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನೇರ
ವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ
ತೆರುಕೂತ್ತು ಎಂಬುದು ಇವುಗಳಿಗಿಂತ
ಭಿನ್ನವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಕೂಡಿದ
ಜನಪದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು
ಹಾಗೂ ಬಡುಗುತಿಟ್ಟು ಎಂಬ ಎರಡು
ಪ್ರಮುಖ ಭೇದಗಳಿರುವಂತೆಯೇ ತೆರುಕೂ
ತ್ತಿಲ್ಲಿಯೂ 'ತೆರ್ಕತ್ತಿನಾಟಕಂ' ಮತ್ತು
'ವಡಕ್ಕತ್ತಿನಾಟಕಂ' ಎಂಬ ಎರಡು
ಪ್ರಮುಖ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವು
ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ದಿಕ್ಕು
ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡ
ಲಾಗಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ
ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ
ವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚಿದಂಬರಂ
ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿರುವ
ತಂಜಾವೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ
ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು ತೆರ್ಕತ್ತಿನಾಟಕಗಳೆಂದು
ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆ
ಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳೂ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ನಾಟ
ಕವೂ, ಕೋವಲನ್ ನಾಟಕವೂ ಇವರಲ್ಲಿ
ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾರತದ
ಕಥೆಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಈ ರೀತಿಯ
ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಅಲಂಕಾರಗಳು,
ತೆರೆಯ ಬಟ್ಟೆಗಳು, ಬಣ್ಣದ ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆ
ಗಳು, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮೃದಂಗ, ತಾಳ,
ಸ್ಟೈಕ್, ಎಲ್ಲವೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ತೆರುಕೂತ್ತಿ
ನಲ್ಲಿ ಇಂಪಾದ ಹಾಡುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು
ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ
ರುತ್ತವೆ. ತೆರ್ಕತ್ತಿನಾಟಕವು ಒಂದು
ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಕೂತ್ತೇ
ಆಗಿದೆ. ವಡಕ್ಕತ್ತಿನಾಟಕವು ದಕ್ಷಿಣ
ಆರ್ಕಾಟು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು
ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದ
ರಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳೇ ಅಧಿಕ.
ಭಾರತದ ಹೊರತಾಗಿ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಪುರಾಣ
ಗಳಿಂದಲೂ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗು
ತ್ತದೆ. ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಧಾರ
ದಲ್ಲಿ ವಡಕ್ಕತ್ತಿನಾಟಕವನ್ನು, 'ಕಟ್ಟೈ'
ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಆಡುವುದು (ನೈವೇಲಿ,
ಪಣ್‌ರುಟ್ಟಿ, ಕಡಲೂರು, ವಿಳುಪ್ಪು
ಪ್ಪುರಂ, ತಿರುಕ್ಕೋವಿಲೂರು ಮೊದಲಾದ
ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿರುವ) ಮತ್ತು 'ಕಟ್ಟೈ'ಯನ್ನು
ಕಟ್ಟದೆ ಆಡುವುದು (ವೃದ್ಧಾಚಲದ ಪಶ್ಚಿ
ಮಕ್ಕೆ, ವೇಪ್ಪೂರ್, ಚಿನ್ನಸೇಲಂ ಮೊದ
ಲಾದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ) ಎಂದು ಎರಡು
ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. 'ಕಟ್ಟೈ'
ಎಂದರೆ ಮರದ ತುಂಡಿನಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ
ಕೆಲವು ಆಭರಣಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಭುಜ
ಕಟ್ಟೈ, ಎದೆಯ ಪದಕ, ಕಿವಿಯ ಆಭರಣ,
ಕಿರೀಟ ಮೊದಲಾದವು ಮುಖ್ಯವಾದುವು.
ಇವುಗಳನ್ನು 'ಕಲ್ಯಾಣ ಮುರುಂಗೈ' ಎನ್ನುವ
ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗಟ್ಟಿಯಿಲ್ಲದ ಮೃದುವಾದ
ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಲ್ಯಾಣ
ಮುರುಂಗಕಟ್ಟೈ, ಕಣ್ಣಾಡಿಪಳ ಪಳಕ್ಕ"
ಎನ್ನುವ ಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡಿನ ಸಾಲುಗಳು

ಕಲ್ಯಾಣ ಮುರುಂಗೈ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿ ಕನ್ನಡಿ ಜೋಡಿಸಿದ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಡಲೂರಿನ ಸಮೀಪದ ಸೇಡಪ್ಪಾಳೈ ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ರತ್ನವೇಲ್ ಗ್ರಾಮಣಿ ಎಂಬವರು ಈ ಬಗೆಯ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರು. ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಸುಲಭವಾದುವು. ಬೇಕಾಗುವ ಸಾಧನಗಳೂ ಕಡಿಮೆಯಾದುದರಿಂದ ವೆಚ್ಚವೂ ಕಡಿಮೆ. ಒಂದು ತೆರೆಯ ಬಟ್ಟೆ, ಎರಡು ಪೆಟ್ರೋಮೇಕ್ಸ್ ದೀಪಗಳು ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಂಜುಗಳು, ಮಣಿಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಆಭರಣಗಳು, ಶ್ರುತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಮೃದಂಗ, ಡೋಲಕ್ಕು, ಎರಡು ಜೊತೆ ತಾಳ, ಮರದಿಂದ ಮಾಡಿದ ಉರಲ್ ಅಥವಾ ರಾಜನ ಸಿಂಹಾಸನ — ಇವಿಷ್ಟು ಇದ್ದರೆ ತೆರುಕೂತ್ತು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಾಮನಾಟಕ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ರಾಗದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ರಾಗದ ಮೂಲಕವೇ ಇದು ಇಂತಹ ನಾಟಕವೆಂದು ಕೂತ್ತನ್ನು ತಿಳಿದವರು ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ಭೇದಗಳಾದ ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕ [ತೆಂಕಿನ ನಾಟಕ] ಹಾಗೂ ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕ(ಬಡಗಿನ ನಾಟಕ) ಎಂಬವುಗಳಿಗೆ ರಾಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕದವರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವೇಗವಾಗಿ ಮತ್ತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಾರಿಸುವವರು ಹಾಡನ್ನನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಾರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಇವರು ಶ್ರುತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕೈಂದು ಹಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಯೂ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವರಿಗೆ 'ಮೈಕ್'ನ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇವರ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಥಾಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಗಳೂ, ಸಂಹಾರಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತವೆ ಪದ್ಮಾಸುರಚಂಡೈ, ಚಿನ್ನ ಅರ್ಜುನನ್ ಚಂಡೈ [ಚಂಡೈಎಂದರೆ ಕಾಳಗ ಎಂದರ್ಥ] ರೇಣುಕಾ ಸಂಹಾರಂ, ಮಹಿಷಾಸುರ ಸಂಹಾರಂ ಮೊದಲಾದುವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ನಗೈಚ್ಚುವೈ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣದಾದ ಆಭಾಸ ಕಥೆಗಳೂ, ಹಾಡುಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಇಂಪಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮೃದಂಗ, ಕಂಠ — ಮೂರನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಹಾಡುಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಮಧುರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಭಾಗದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಟ್ಟೈ'ಯನ್ನು [ಮರದ ಆಭರಣ] ಕಟ್ಟಿ ಆಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿಲ್ಲ. ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಭಾಸ ಹಾಡುಗಳೂ, ಕಥೆಗಳೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆ. ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದೂ, ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ತೆಂಕು—ಬಡಗು ಎಂಬ ಈ ವಿಭಾಗ ಕೇವಲ ದಿಕ್ಕು ಅಥವಾ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು

ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಂಟಾದುದಲ್ಲ. ಈ ವಿಭಾಗಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಗುಣ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಆಳತೆಗೋಲುಗಳಾಗಿವೆ. ಕೂತ್ತನ್ನು ಕಲಿಸುವವರು ಹಾಗೂ ಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೂತ್ತನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಡುವ ಗುರುವನ್ನು ಕೂತ್ತುವಾದ್ದಿಯಾರ್' ಅಥವಾ 'ನಾಟಕ' ವಾದ್ದಿಯಾರ್' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೂತ್ತನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಗುರುಗಳು ಕೂತ್ತನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವರಾಗಿಯೂ, ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿಯೂ, ಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಹಿಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಬಲ್ಲವರಾಗಿಯೂ, ಸಂಗೀತದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ತಿಳಿದವರಾಗಿಯೂ, ನಟಿಸಲು ಬಲ್ಲವರಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಕೂತ್ತಿನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು ಇವರೇ. ಇವರು ತಮ್ಮ ಊರಿನಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಊರುಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ತಂಗಿದ್ದೋ ಕೂತ್ತನ್ನು ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಊಟ ವಸತಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ವೆಚ್ಚಗಳನ್ನು ಆ ಊರಿನ ಜನರೋ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರೋ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೂತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ನೀಡಿರಬೇಕು. ಅವು ಕೆಡದಂತೆ ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕವೋ ಬರೆದಿಡುವುದರ ಮೂಲಕವೋ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಈ ಹಾಡುಗಳೇ ಯಾವುದೇ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರವೆನ್ನಬಹುದು. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು:

1. ಮೊದಲು ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ಬರೆದು ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರೆದವರ ಹೆಸರು ತಿಳಿಯಲೂಬಹುದು, ತಿಳಿಯದಿರಲೂಬಹುದು.

2. ಮೊದಲು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಕೆಲವನ್ನು ಅದೇ ರಾಗ,ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಬರೆದು ಸೇರಿಸುವುದು.

3. ಮೊದಲಿದ್ದ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಹೊಸ ರಾಗ,ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಪೂರ್ತಿ ಬೇರೆಯೇ ಬರೆಯುವುದು. ನಟರು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಮುಂದೆ ಅವು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಡುವುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗವತರು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ತಾವೇ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳು ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ದಾಟಿ ಬರುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳುಂಟಾಗುವುದರಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಷ್ಟು

ಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ ಅಥವಾ ಬರೆದ ಕವಿಗಳ ಹೆಸರು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುವುದೂ ಇದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿ, ಕಟ್ಟಿಯಂಕಾರನ್ [ವಿದೂಷಕ] ಪ್ರವೇಶ, ಪಾತ್ರಗಳು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಹಾಡುವುದು, ತೆರೆಯ ಹೊರಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು, ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿಕೊಡುವುದು, ಮಂಗಳ ಹಾಡುವುದು— ಎಂಬುದಾಗಿ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳು ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಾದ ತಿಲ್ಲಾನ ಮತ್ತು ಜಾವಳಿಗಳು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕೂತ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಂಡು ಬರುವಹತ್ತು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ರೀತಿಯ ಪದ್ಯಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ತರು, ವಿರುತ್ತಂ ಮತ್ತು ಕಂಟತ್ತ್ರಂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತರು ಎಂಬುದು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ರಾಗ ಹಾಗೂ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡೇ 'ತರು' ಎಂಬುದು. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ತರುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ದೀರ್ಘ, ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಆಲಂಕಾರಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಅತಿ ಚಿಕ್ಕ, ಸರಳ ತರುಗಳೂ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುಖಾರಿ, ಸಿಂಧುಮುಖಾರಿ, ಭೈರವಿ, ಆನಂದ ಭೈರವಿ, ಕಾಪಿ, ಜೆಂಜುರುಟಿ, ಮೋಹನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ರಾಗಗಳ ಮಿಶ್ರ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ ಅಂಕೇರ್‍ ನೀಲಾಂಬರಿ, ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ, ಸಾಟಿ, ಸಹಾನ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ, ಆದಿ, ರೂಪಕ, ಝಂಪೆ, ಹಾಗೂ ಛಾಪು ತಾಳಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಸಂಗೀತವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೇಳಗೀತ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಹಿನ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವರೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವರಿಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಸಹಾಯ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಕಂಠದಿಂದ ಪದಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಶೃತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಇವರ ಹಾಡುಗಳು ಒಂದು ಮೈಲು ವಿಸ್ತೀರ್ಣಕ್ಕೆ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಮುಖವೀಣೆಯನ್ನು ಕೆಲವರು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಚಂಡೆಯ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವಾದ್ಯವಿಶೇಷಗಳಿಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಮೂಡಲಪಾಯದ ವೇಷಭೂಷಣ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯವಿಶೇಷಗಳಿಗೂ ತುಂಬಾ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ತರುವಿನ ಬಳಿಕ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು 'ವಿರುತ್ತಂ' ಎಂಬುದು ಇದು ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಧದ ಪದ್ಯಜಾತಿ. ಛಂದೋಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಈ ಹಾಡು ತರುವಿನಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಹಜವಾಗಿ ತಮಿಳಿನ ಹಾಡೇ ಆಗಿದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಂಟತ್ತ್ರಂ ಎಂಬುದು ತರು ಹಾಗೂ ವಿರುತ್ತಂ ಎರಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಇರುವುದಾದರೂ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಇದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಹೆಚ್ಚು-ಕಡಿಮೆ ಸಿಕಪ್ಪು ಕಾರವಾಗಿ

ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಲಿರುವ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಂಟತ್ತರ್ಂನ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ನಡೆಯಲಿರುವ ಕಥೆಯ 'ಪೂರ್ವೋತ್ತರ' ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಈ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಮೂಲತಃ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳು ಬರೆದಿಟ್ಟವುಗಳಲ್ಲ. ಹಾಡುವವರು ತಮ್ಮ ನೆನಪಿನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಈ ರೀತಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡವುಗಳಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ವಚನ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಈ ಕಲೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನರಿಗೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕಥಾಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ನಟನ ರಚನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಇತರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿರುವ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ತಮಿಳುಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ, ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಥಾಭಾಗದ ಕುರಿತು ಅವನಿಗಿರುವ ಪರಿಚಯ, ಅವನ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಂದ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ನಟನು ಹಾಡು ಅಥವಾ ವಿರುತ್ತಂನಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಹಾಗೂ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣ ಮಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಟರು ಬೇಕಾದಂತೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆಯಾದರೂ ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಭರತನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಧದ ವಿನೋದವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಕಥೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದರೂ ಹಾಸ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಜಕೀಯ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥದ ತಮಾಷೆಯ ಮಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಹಾಸ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಭಾವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಸವತ್ತಾದ ಸರಸ

ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೂ ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪ ಹಾಗೂ ಲಾವಣಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಲ್ಲುಪ್ಪಾಟ್ಟಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಹಾಸ್ಯಗಾರನನ್ನು 'ಕಟ್ಟಿಯಂಕಾರನ್' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವನು ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಈತನು ಸಮಾನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈತನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆರಂಭದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೆ ಆಗಾಗ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಎಲ್ಲಾ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈತನು ದೇವರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಹಾಡಿ ನಡೆಯಲಿರುವ ಕಥೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇವನಲ್ಲದೆ 'ಕೋಮಾಳಿ' ಎಂಬವನೂ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಟ್ಟಿಯಂಕಾರ, ಕೋಮಾಳಿ ಮೊದಲಾದವರು ಊರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿದು ತಮ್ಮ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ. ಈಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಮಾತಿನ ಚಪಲವುಳ್ಳ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತನಾಡಲೂ ಅವಕಾಶಕೊಡದೆ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೂ ಮರೆತು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಭಾಷಣ ಬಿಗಿದು 'ಬೋರ್' ಹೊಡೆಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪುರುಸೈ ತೆರುಕೂತ್ತು ಸಂಘದ ಎಲ್ಲಪ್ಪ ತಂಬಿರಾನ್ ಎಂಬವರು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ತೆರುಕೂತ್ತು ನಟ.

ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಪದ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾದವನ್ನೂ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆವನು ಹಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಅದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವರು ಹಾಡುತ್ತಾ ವಾದ್ಯ ನುಡಿಸುವರು. ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟಿಸದೇ ಇರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಡಿನ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಗವತನಿಲ್ಲ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡುಬಂದರೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಜನಪದ ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಇತರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ತೆರೆ ಪ್ರವೇಶವು ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ಮೊದಲು ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ತೆರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ತೆರೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಗಾಯಕರಿಂದ ಮೂರು ಅಡಿ ಮುಂದೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸದ ಇಬ್ಬರು ತೆರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ತೆರೆ ಹದಿನಾರು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಹಾಗೂ ಹತ್ತು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಜಾಗವನ್ನು ಮರೆಮಾಡುತ್ತದೆ. ತೆರೆ ಹಿಡಿದಾದ ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಂದು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಗಾಯಕರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕುಲದೇವತೆಯ ತುತಿ [ಸ್ತೋತ್ರಗೀತೆ]ಯನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಕಿರೀಟವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಚೌಕಿ (Green Room)ಯಲ್ಲಿಯೇ ಗೆಜ್ಜೆ ಹಾಗೂ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತೆರೆ ಪ್ರವೇಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಕೆಳಭಾಗವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವುದರಿಂದ ಕುಣಿವ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ವಿವಿಧ ಚಲನೆಗಳನ್ನೂ ತರೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗವನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಮುಖ ಹಾಗೂ ಕಿರೀಟವನ್ನೂ ನೋಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ತಿಳಿದು ಅವರ ಕುತೂಹಲ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ತೆರೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ವಿವಿಧ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಗಳಿಂದಲೂ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಾಯಕರ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯವಾದಕರ ಸುಸಂಘಟನೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಭಯಾನಕವೋ, ಸೌಮ್ಯವೋ, ಗಂಡೋ, ಹೆಣ್ಣೋ, ಖಳನೋ, ನಾಯಕನೋ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಾದ ಬಳಿಕ ನಟನು ತಾನು ಧರಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ವಿರುತ್ತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ತೆರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದೊಡನೆಯೇ ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಪಾತ್ರವು ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ನಟನು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಅವನು 'ನಾನ್' ಎಂದು ಉತ್ತಮ ಪುರುಷವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ತೆರೆ ಪ್ರವೇಶದ [ತಿರೈವರುದಲ್] ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿತುತಿ,ವಿರುತ್ತಂ ಮತ್ತುಪ್ರವೇಶಪ್ಪಾಟ್ಟು [ಪ್ರವೇಶದ ಹಾಡು] ಎಂಬ ಮೂರೂ,ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಹೆಣ್ಣಾಗಲೀ ಗಂಡಾಗಲೀ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗೆ,ಎಡದಿಂದ ಬಲಕ್ಕೆ, ಬಲದಿಂದ ಎಡಕ್ಕೆ ರೇಖಾಕಾರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ರಾಜಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೂಖಳಪಾತ್ರಗಳುವೀರರಸ ಪೋಷಕವಾದ ನಾಟ್ಯವನ್ನಾಡುವಾಗ ಹಾರುವುದೂನೆಗೆಯುವುದೂವೇಗವಾಗಿ ಗಿರ್ಕಿ[ಗಿರಿಕೈ]ಹೊಡೆಯುವುದೂ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಎಡಬದಿಗೆ ತಿರುಗುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಲಬದಿಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಎಡಬದಿಯಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಲಬದಿಗೆ

ತಿರುಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಲ ಬದಿಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆ ಬದಿಯಿಂದಲೇ ಒಳಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೋಡಂಗಿ, ವಿದೂಷಕ, ಸೇವಕ, ಸಖಿ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಧರಿಸಿದಾಗ ಅವರ ನಡೆ-ನುಡಿ, ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಹಾವ–ಭಾವ ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ತ್ರೀಯರಂತೆಯೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟ್ಯವು ಮೃದುವಾಗಿದ್ದು ಅಭಿನಯವು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪುರುಷ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟ್ಯಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ನಾಟ್ಯವು ಬಹಳ ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದುದಾಗಿದೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ದೇವಿಯಾಗಲೀ ರಾಣಿಯಾಗಲೀ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯರಂತೆ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸೀರೆ, ರವಿಕೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಂಗಸರಿಂದ ಕೇಳಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಗಾಜಿನ ಮಣಿಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಆಭರಣ, ಕಿವಿಯ ಆಭರಣ, ಎದೆಗಟ್ಟು ಹೊಳೆಯುವ ಚಿನ್ನದ ಬಣ್ಣದ ಕಾಗದಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಮರದಿಂದ ಮಾಡಿದ ಭುಜಕಟ್ಟು, ಟೋಪಸ್, ಕವಚ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತೋರ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಎರಡು ಮೂರು ಸೀರೆಗಳನ್ನು ನಡುವಿಗೆ ಸುತ್ತಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಮಿರುಗು ಕಾಗದ ಹಾಗೂ ಗಾಜಿನ ಚೂರುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಚಲ್ಲಣ, ನಿಲುವಂಗಿ, ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಚಿನ ಧೋತಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವರು. ಭುಜಕೀರ್ತಿಗಳು ಉದ್ದವಾಗಿದ್ದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಘೋರಪಾತ್ರಗಳ ಕಿರೀಟಗಳು ಮಟ್ಟಸವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಕಥೆಗಳು ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈಗ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ತೆರುಕೂತ್ತುಗಳಿಗೆ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜನಪದ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹರಿಜನರು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮವೇ ಆದ 'ಶಿಮನ್ ಚಂಡೈ' ಗೋವಿನಕಥೆ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಲವಕುಶ, ರಾಮನ್ ಪಾದುಕಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಂ, ಚಿನ್ನಅರ್ಜುನನ್ ಚೆಂಡೈ, ಕೀಚಕನ್‌ವಧೆ, ವಿರಾಟಪರ್ವಂ, ಕರ್ಣಮೋಕ್ಷ, ಸುಭದ್ರಾಪರಿಣಯ, ದ್ರೌಪದಿಸ್ವಯಂವರ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು, ಷಣ್ಮುಖನಿಗೆ ಸಂಬಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು, ದೇವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು, ಅಂತೆಯೇ ವಳ್ಳಿಯಮ್ಮನ್ ಕಥೆ, ಕೋವಲನ್ ಕಥೆ, ನಲ್ಲತಂಗಳ್ ಕಥೆ, ತಿರುನೀಲಕಂಠನಾಯನಾರ್ ಕಥೆ, ವಲ್ಲಾಳ ಮಹಾ

ರಾಜನ್, ಮಧುರೈ ವೀರನ್, ವೀರ ಪಾಂಡಿಯ ಕಟ್ಟಬೊಮ್ಮನ್, ವಳ್ಳಲಾರ್ ಚರಿತ್ತಿರಂ, ಸಿರುತ್ತೊಂಡರ್ ಚರಿತ್ತಿರಂ, ಮಾಟ್ರಾಂ ತಾಯ್ ಕೊಡುಮೈ, ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಗಳ ತೆರುಕೂತ್ತುಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಾದ ತೆರುಕೂತ್ತು ಬೀದಿ ನಾಟಕವು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತಂಜಾವೂರು, ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿ, ಮಧುರೈ, ರಾಮನಾಥಪುರಂ, ತಿರುನೆಲ್ವೇಲಿ, ಸೇಲಂ, ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟ್, ದಕ್ಷಿಣ ಆರ್ಕಾಟು, ಮೊದಲಾದ ಹಲವಾರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪುರಿಸೈ ಗ್ರಾಮದ ಪುರಿಸೈ ನಟೇಶ ತಂಬಿರಾನೆಯ ತೆರುಕೂತ್ತುಮೇಳವು ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತನ್ನು ಆಡುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೇಳಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ 'ಜಮಾ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ರೀತಿಯ 'ಜಮಾ' [ಸಂಘ] ಗಳಿಗೆ ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಪೊನ್ನು ರಂಗಂ ಜಮಾ, ರಾಜಗೋಪಾಲ್ ಜಮಾ, ಎಂಬುದಾಗಿ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರ ಹೆಸರನ್ನು ಆ ಸಂಘಗಳು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಸಂಘಗಳ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೇಳವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ನಟರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಉಚಿತವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತೆಯೂ, ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಉಚಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತೆಯೂ ಸಲಹೆ ನೀಡುವ ಈತನು ಅಂತೆಯೇ ಇತರ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತುಂಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೂ, ಗೌರವಾನ್ವಿತನೂ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗಡದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯನೂ ಆದ ಈ ನಾಯಕನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವವನೂ, ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು ಊರ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ, ದೇವಾಲಯಗಳ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಊರಮಧ್ಯೆ ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಮಾರ್ಗಗಳು ಸೇರುವಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಉತ್ಸವಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು 'ಶಾಂತಿಕೂತ್ತು' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಬ್ಬ ಹಾಗೂ ಸಮಾರಂಭಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ದಶಂಬರ ಅಥವಾ ಜನವರಿ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ವೈಕುಂಠ ಏಕಾದಶಿಯಂದು ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನಾಡಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೊಂಗಲ್ ಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂತ್ತುಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಶಿವರಾತ್ರಿಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ಐದಾರು ತಿಂಗಳು [ಫೆಬ್ರವರಿಯಿಂದ ಜುಲೈ ವರೆಗೆ] ಕೂತ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕಾಲ. ಈ ಸಮಯ ಹಳ್ಳಿಯ ರೈತರಿಗೆ ಬಿಡುವಿನ ಕಾಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆಗ ಮಳೆಯ ತೊಂದರೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿರಾಮ ಕಾಲವನ್ನು ಕೂತ್ತಾಡುವು

ದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು.

ಕೂತ್ತನ್ನಾಡುವವರದ್ದೇ ಒಂದು ಜಾತಿ ಅಥವಾ ಸಂಗಡವಿತ್ತೆಂದೂ ಅವರನ್ನು ಕೂತ್ತರೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ ಹಳೆಯ ತಮಿಳು ಗ್ರಂಥಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. 'ಕೂತ್ತಾಡಿಗಳ್' ಎಂಬ ಸಂಗಡದವರು ಈಗಲೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹಲವೆಡೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರು ಈಗ ಕೂತ್ತಾಡುವುದನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಕೂತ್ತಾಡುವುದು ಅವರ ಉಪವೃತ್ತಿಯೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. 'ತಾತರ್‌ಗಳ್' ಎನ್ನುವ ಬೇರೊಂದು ಸಂಗಡದವರೂ ಕೂತ್ತಾಡುವುದನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂದೂ, ಇವರು ನಟಿಸುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದುವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ದೇವರಡಿಯಾರ್‌ಗಳ್' ಎನ್ನುವ ವಂಶದವರು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾಗಲೀ ದೇವರಡಿಯಾರ್‌ಗಳ್ ನಟಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಇತ್ತೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತಾತರ್‌ಗಳ್ ಇಂದುಕೂಡ ಕೂತ್ತಾಡುವುದನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈಗ ಹರಿಜನರಿಂದ ತೊಡಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ವಂಶದ ಜನರೂ ಕೂತ್ತನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೇವಲ ಕೆಲವರನ್ನುಳಿದು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಕೂತ್ತಾಡುವುದನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಉಪವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಯೋ, ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರೂ ಕೃಷಿಕರೇ. ದಕ್ಷಿಣ ಆರ್ಕಾಟಿನ 'ವನ್ನಿಯರ್' ಎಂಬ ವಂಶದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೆರುಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರೂ ಕೃಷಿಕರೇ. ಬೇಸಾಯದ ಕೆಲಸ ಇಲ್ಲದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವರು ತಮ್ಮ ಹೊತ್ತನ್ನು ಕೂತ್ತಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ವನ್ನಿಯರ್‌ಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೂತ್ತನ್ನಾಡುವವರು ಹರಿಜನ ವಂಶದ ಜನರು. ಶಮ್‌ಸುದೀನ್ ಸಾಹಿಬ್ ಎನ್ನುವ ಮುಸ್ಲಿಮರೊಬ್ಬರು ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಪಡೆದವರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ತೆರುಕೂತ್ತು ನಾಟಕಸಂಘಗಳೂ ಇವೆ. ಇವರು ನಾಟಕದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ನಾಟಕದಂತೆ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತನಾಟಕದಂತೆ ಇರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ತೆರುಕೂತ್ತು ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲೆ. ಬಹಳ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ತೆರುಕೂತ್ತನ್ನು ಶಂಕರಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬವರು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ತಿರುವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಇವರು ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಇದು ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಕಲೆ. ತೆರುಕೂತ್ತಿನಂತಹ ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಯಲು

ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ—ತುಲನಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆ

● ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನ–ಬಯಲಾಟವೆಂಬುದು ಬಹಳ ಪೂರ್ವದಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿರುವ ನಾಟ್ಯಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಕರ್ಣಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ದ್ರಾವಿಡ, ಕೇರಳ—ಎಂಬ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನಾಲ್ಕು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ವಸ್ತುತಃ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಗೇಯಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಕಥಾರೂಪಕವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದೊಡನೆ ಆಡಿತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಬಯಲಾಟ. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಆಟ'ವೆಂದಷ್ಟೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದಶಾವತಾರದಾಟ,ಕೇಳಿಕೆ, ಭಾಗವತರಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳೂ ಈಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಎಷ್ಟೆಂಬಬಗ್ಗೆ ಪುರಾತನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾವೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ: ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ನೇ ಶತಕದವನಾದ ಚೌಂಡರಸನೆಂಬ ಕನ್ನಡಕವಿ ತನ್ನ 'ಅಭಿನವ ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತೆ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರಚನೆಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ "ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಃವತಾರಾಕಾರಮುಂ ನಟ್ಟುವಂ ವಿದಿತಂ ರಂಗದೊಳಾಡಿ ತೋರ್ಪತೆರದಿಂ ಪೇಳ್ವೆಂ ಸುಕರ್ಣಾಟದಿಂ' ಎಂದಿರುವನಾದರೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ನೇ ಶತಕದವನಾದ ಜನ್ನ ಕವಿಯು 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ' ಎಂಬಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ—

ತಡವಾದುದುಂಟು ನಲ್ಲನೆ
ಬಡಿ ಮುಳಿಯದಿರರಸನೆಂಬ
ಪಾತಕನೆನ್ನಂ

ನಾಟಕವು ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಮಧುರೆಯು ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟ್ ನಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಗುಂಪು ಈ ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಜನಪದ ಕಲೆಯಾಗಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ತೆರುಕೂತ್ತಿನ ಏಳಿಗೆಗಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಶ್ರಮಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ನೀಡಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ತೆರುಕೂತ್ತು, ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಆಂಧ್ರಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ.

ಕೊಡೆಯೇರಿಸಿ ಕೇಳಿಕೆಯಾ
ದೊಡೆ ನೋಡುತ್ತಿರ್ದನುಂತೆ
ನಿಲಲಣ್ಮುವೆನೇ! [೨-೩೨]

–ಎಂಬ ಪದ್ಯವೊಂದಿದೆ. ಯಶೋಧರ ಭೂಪನರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ ಎಂಬವಳು ತನ್ನ ಜಾರನಾದ ಅಷ್ಟಾವಂಕನಲ್ಲಿಗೆ ರಾತ್ರಿ ತಡ ಮಾಡಿ ಬಂದಳೆಂದು. ಆತನು ಕೋಪಿಸಿ, ಬಡಿದು ಬಯ್ಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವಳು ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು. "ಪುರವೀಥಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಯಾಗುತ್ತಿರಲು ಅರಸನೆಂಬ ಪಾತಕಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಕೊಡೆಯೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಂದ ವಂಚಿಸಿ ಬರಲು ತಡವಾಯಿತು, ಅಲ್ಲದಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಾನು ಸುಮ್ಮನೆ ತಡ ಮಾಡುವವಳೇ? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೀನು ಬಡಿಯುವುದಾದರೆ ಬಡಿ, ದಯಮಾಡಿ ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡ" ಎಂದು ಈ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ. 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂಬ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಂದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ತಾನೆ. ಇನ್ನೂ ಹಿಂಪಕ್ಕೆ ನೋಡಿದರೆ, ಯಶಸ್ತಿಲಕ ಚಂಪೂ, ಭಟ್ಟಿಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತಕಾವ್ಯ ನಾಟ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಬಯಲಾಟ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಮೂಲ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅಂದಿಗೇ ಈ ಬಯಲಾಟವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಲಕ್ಷಣಬದ್ಧವಾದ ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವುಳ್ಳ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅವಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನ್ಯೂನತೆಯುಳ್ಳ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಮಾಡುವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ ಹೀಗಿದೆ:

ಅಥಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗೇತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾ
ಗೃಹವಿವರ್ಜಿತೇ
ವಿದಿಕ್ಷ್ವಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗಃ
ಕದಾಚಿದ್ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ॥ [ಭ.ನಾ.]

'ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ' ಎಂದರೆ, ಆಟ ಆಡಿಸುವವನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟವೋ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಹಾಕಿ ಆಡುವುದೆಂಬ ಅರ್ಥ. ನಾಟಕಶಾಲೆಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು 'ಅಭ್ಯಂತರ ಪ್ರಯೋಗ'; ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಆಟಗಳು 'ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ'–ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭರತ. ಇದರ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಪ್ರಾಕೃತಾದಿ ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಇರಲಿ.

ಹೀಗೆ ಬಯಲಾಟವು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯನ್ನು ಮೂಲದಿಂದ ಶೋಧಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರೆ, ಇದರ ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವೂ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದೇಶರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನೂತನ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಚಾವುಂಡರಸನ ಆ 'ದಶಾವತಾರಾಕಾರ' [=ದಶಾವತಾರ ರೂಪಕ]ದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾವುವು, ಜನ್ನನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆ 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾವುದು — ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತಗಳ ಉಪರೂಪಕಗಳು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಆ

ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೂ ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸವೆದು ಅಳಿದು ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಭೇದಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ ಮೊದಲಾದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಡು, ಮೇಲ್ವಾಡು ಹಾಗೂ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಅವೇ ಅಂದಿನ ಬಯಲಾಟದ ಕಥಾಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಈ ಕುರಿತು ಅನ್ಯತ್ರ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. [ದಿ| ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ" 1980, 'ಬೆದಂಡೆ—ಚತ್ತಾಣ' ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ ೫೩.೩]

ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು, ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕವಾಗಿ ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕವಿವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುವುದು ಹೊರತು ಅನ್ಯತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪಲಬ್ಧ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳ ಕಾಲವಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗದುಗಿನ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ — ಈ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಗಳ ಅನಂತರವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು [ಸುಮಾರು ೧೫ನೇ ಶತಕದ ನಂತರ]. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವುಗಳ ಋಣ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಂಡುಬಾರದೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆತ್ತಿಯುದ್ದುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ದೊರೆಯುವಾಗ ಅವುಗಳ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದ್ದಿರಲೇಬೇಕಷ್ಟೆ. ಅದು ಹೇಗಿತ್ತೋ? ಏನು ಹೆಸರಿತ್ತೋ? ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ತಮಿಳು ಮಲಯಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಿಲ್ಲ. ತಮಿಳಿನ ತೆರುಕೂತ್ತು ಬಯಲಾಟವೇ ಆದರೂ ಅದರ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲ; ತೆರುಕೂತ್ತು ಪ್ಪಾಡಲ್' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಲಯಾಳದ "ಕಥಕಳಿ" ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳೇ ಅದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ "ಆಟ್ಟ ಕಥಾ ಪ್ರಬಂಧ" ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದಲ್ಲ. ['ಕಥಕಳಿ'ಎಂಬುದು ಈಚೆಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾದ ಹೆಸರು ಅದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ, ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ 'ಆಟ'ವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಅದು ಮೂಕ ನಾಟ್ಯರೂಪವಾಗಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಈಗಿನಂತಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ — ಭಾಗವತರೊಡನೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುವು; ಎಡೆಯೆಡೆ ಮಾತೂ ಇದ್ದಿತ್ತು — ಎಂದು ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ.]

ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿಯಾದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಮೊದಲೂ ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾವು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಕೇಳಿದೆವೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹಿಂದೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವು ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ ಎಂಬುದರಿಂದಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ

ಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಲ್ಲೇಖದಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಮತ್ತೂ ಶತಕ್ಯಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪-೧೫ನೆ ಶತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀನಾಥನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಂಧ್ರಕವಿ ತನ್ನ 'ಭೀಮೇಶ್ವರಪುರಾಣ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ "ಕೀರ್ತಿಂತುರೆದ್ದಾನಿ ಕೀರ್ತಿ ಗಂಧರ್ವುಲು ಗಾಂಧರ್ವಮುನ ಯಕ್ಷಗಾನಸರಣಿ"ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. [೩-೧೩]. ಇದರ ಸಂದರ್ಭಾರ್ಥವೇನೆಂದರೆ ದಕ್ಷಾರಾಮವೆಂಬ ಶಿವಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಭೀಮೇಶ್ವರ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತ ಗಂಧರ್ವರು [ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಗಾಯಕರು] ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಸ್ತುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು-ಎಂದಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗೀತಾರಾಧನೆಆ ದೇವರಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಆ ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣದ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಈ ಕವಿ ತೆಲುಗಿಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆ ಪುರಾಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ-

ಕೀರ್ತಯಂತಿ ಸ್ಮ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ
ಗಂಧರ್ವಾಸ್ತ್ರಿದಿವೌಕಸಾಃ|
ಗಾಂಧರ್ವವಿದ್ಯಾ ನಿಪುಣಾ
ಗಾಂಧರ್ವೇಣಗರೀಯಸಾ||

ಈ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದಂತೆ ಆ ದೇವರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನುವರ್ಣಿಸುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಶ್ರೀನಾಥನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಣಿ' ಎಂದಿರುವುದು ಆ ಪ್ರಬಂಧದ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದರೆ ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರ್ಥ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಗೆ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಗರೀಯಸಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ' ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀನಾಥನು ಹೇಳಿದ ಆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯು ಸಾಕಷ್ಟುದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೇವರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು; ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ದೇವರ ಮುಂದೆ ಹಾಡುವ "ಗೀತಾರಾಧನೆ" ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಆಂಧ್ರದ ಇತರ ಕವಿಗಳೂ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತಾರಾಧನೆಯ ವಿಚಾರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಿವೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಂದಿಗೆ ಆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೇ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದವುಗಳು ಎಂದೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಹಾಡುವುದು ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು.

'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು 'ಹಾಡಲ್ಪಡುವಂಥಾದ್ದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಹೊರತು ನಾಟಕ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಂತೆ 'ಕುಣಿತ ಅಭಿನಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದು' ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಅದರಿಂದ ಊಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಆರಾಧನೆಯೆಂದೇ ಅರ್ಥ [ಯಕ್ಷ್ ಪೂಜಾಯಾಂ-ಪಾಣಿನಿ], ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ, ,ಆರಾಧನಾರ್ಥವಾದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಗಾನ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವು ಭಾವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಹಾಡುವಿಕೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದರೆ, ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಬಂಧ'

ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಗಾನ'ವೆಂದೇ ವ್ಯವಹಾರವಿರುವುದು.

ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಮತಃ ಹೀಗೆ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸಮೇತ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ 'ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಸೇವೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಆಂಧ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದು. ಈ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯುಕ್ತರಾದವರಿಗೆ ಉಂಬಳಿ ಉತಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳೂ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅರ್ಥವಿಸ್ತರಣೆಯ ರೂಪದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು ಇರಲಿ.

'ಲಕ್ಷಣದೀಪಿಕಾ' ಎಂಬುದೊಂದು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಛಂದಸ್ಸು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವಿದೆ [ಪ್ರಾಚ್ಯಲಿಖಿತ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ, ಮದ್ರಾಸು, ಡಿ. ನಂ. 1329]. ಇದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ನೇ ಶತಕಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನ ರಚನೆಯಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಇದನ್ನು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಏನೇನು ವಿಧದ ಪದ್ಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯ ಹೀಗಿದೆ: "ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನನ್ ವೆಲಯು, ಪದಂಬುಲು, ದರುವುಲು, ಏಲಲು [ಯಾಲಪದ], ಧವಳಂಬುಲು[ದವಳಾರ], ಮಂಗಳಹಾರತುಲು [ಮಂಗಳಾರತಿ ಪದ್ಯ], ಶೋಭನಂಬುಲು[ಸೋಬಾನೆ ಹಾಡು],ಉಯ್ಯಾಲ ಜೋಲಲು [ಉಯ್ಯಾಲೆ ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುವ ಪದ್ಯ], ಕಂದ ವೃತ್ತಾದುಲು, ದ್ವಿಪದ, ಚೌಪದ, ಷಟ್ಪದ, ಅಷ್ಟ ಪದಾದುಲು ನಿವಿಯಾದಿಗಾ ಮಧುರ ರಚನಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂಬೈನ ಕವಿತ್ವಂಬುಲು".

ಇದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕವಿ ಪೆದ್ದನ, ಅಪ್ಪಕವಿ ಮುಂತಾದ ಆಂಧ್ರ ಲಕ್ಷಣ ಕರ್ತರು ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರಾಗ-ತಾಳ-ಛಂದೋಲಕ್ಷಣ ಸಮೇತ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಳಪಾಕಂ [ತಿರುಪತಿ] ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರೆಂಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪–೧೫ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದರು. 'ಆಂಧ್ರಪದ ಕವಿತಾ ಪಿತಾಮಹ'ರೆಂಬ ಬಿರುದು ಪಡೆದಿದ್ದು, ಸಾವಿರಾರು ಪದ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಪದ್ಯಕವಿತಾಲಕ್ಷಣ' ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪೂರ್ವಸಂಕೀರ್ತನಾಚಾರ್ಯರು ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ ತಾನು ಹೇಳುವುದಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆ ಗ್ರಂಥದ ತೆಲುಗು ರೂಪಾಂತರವು ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ತಿರುಪತಿ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಹಾಗೂ ಕೃತಿರಚನಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆಂಧ್ರ ಮೂಲದಿಂದ ಹರಿದು ಬಂದುದೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ ನ್ಯಾಯುವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷ

ಕಾಂಶ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು- ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯ ದ್ವಿಪದಿಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದ್ವಿಪದಿಗಳಿಲ್ಲದ ಯಕ್ಷಗಾನವಿಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವುದು. ಇಪ್ಪತ್ತೋ ಮೂವತ್ತೋ ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಬರುವುದೂ ಉಂಟಷ್ಟೆ! ಈ ದ್ವಿಪದಿ ಎಂಬುದು ತೆಲುಗಿನ ಛಂದಸ್ಸೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡದ್ದಲ್ಲ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ದ್ವಿಪದಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾದ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಅನೇಕ ಇವೆ. ಆಂಧ್ರ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಿಪದಿ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ದ್ವಿಪದಿ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲ; ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಿಪದಿ ಸೇರಿದ್ದೂ ಇಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಛಂದೋಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಆದಿಲ್ಲ. ೧೨ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಆಂಧ್ರಕವಿ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನು ಉಭಯಕವಿತಾವಿಶಾರದನು; ಕನ್ನಡಲ್ಲೂ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವನು, ತೆಲುಗಿನಲ್ಲವನು ದ್ವಿಪದೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೊರತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಲ್ಲ. ಈ ದ್ವಿಪದಿಯು ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅಂಶಗಣವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಮಾತ್ರಾಗಣಕ್ಕೂ ಬಂದಿದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಿಂದಲೇ ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ. ದ್ವಿಪದಿಯೆಂಬುದು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದ ಈ ದ್ವಿಪದೀ ಬಂಧವು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾದರಿಯಿಂದಲೇ ಸರಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆಗಳು [ತೆಲುಗು-ಏಲಲು] ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಬಂಧವು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ; ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು 'ಏಲೆ' ಅಥವಾ 'ಯಾಲಪದ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಡದೆ, ಏಕತಾಳ, ಅಷ್ಟತಾಳ, ತಿತ್ರಿತ್ರೈತಾಳಗಳ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಮಾತ್ರ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರತ್ರಿವುಡೆ, ಶಂಕರಾಭರಣ ತ್ರಿವುಡೆ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ತ್ರಿವುಡೆ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಪದ್ಯರೂಪಗಳು ಆಂಧ್ರ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಒಂದೂ ಸೇರಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಾದರೆ ಆ ರೂಪಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಇವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ವೃಷಭಗತಿ, ಹಯಪ್ರಚಾರ, ಹರಿಣಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಿನ ರಗಡಭೇದಗಳಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಭೈರವಿ ಜಂಪೆ ಹಾಗೂ ಘಂಟಾರವ ಜಂಪೆ ಎಂದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ 'ದ್ವಿರದಗತಿರಗಡ'ಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ, ಮೂಲ ದ್ವಿಪದಿಯಿಂದಲೇ ಸೆಟೆದು ಉಂಟಾದ ಬಂಧ ಅದೆಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷಣತಃ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ [ಉದಾ:- ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪಂಚವಟಿ] "ಚಂದಮಾಮು" ಮತ್ತು "ತಂದನಾನಾ" ಎಂಬ ಸೊಲ್ಲುಗಳು ಸೇರಿದ ಪದ್ಯರಚನೆಗಳುಂಟು. ಅದಂತೂ ತೆಲುಗಿನಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ.

ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ

ಹಾಗೂ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಮಂಗಲಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ "ಜಯಜಯ" ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಜಂಪೆತಾಳದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳೂ (ಜಯ ಗೋಪಿಕಾ ಕಂದ ಜಯ ಸಾಧುಗುಣವೃಂದ ಎಂಬಂತಿರುವ) ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ಶರಣು ಶರಣು" ಎಂದು ಬರುವ (ಶರಣು ತಿರುವಗ್ರಶಾಲಿವಾಹಿನಿ ಶರಣು ಪನ್ನಗ ಭೂಷಿಣಿ ಎಂಬಂತಿರುವ) ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಆಂಧ್ರದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಆ ವಿಧದ ಮಂಗಲಾಚಾರ ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಕರ್ತೃ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ತಿರುಪತಿ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಅವು ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಬಂದವು.

ಇದಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ [ಸಭಾಲಕ್ಷಣ] ತಪ್ಪದೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯ

"ಹರಿಹರವಿಧಿನುತ ಅಮರ ಪೂಜಿತುರೇ
ವಾಮನ ರೂಪ |
ಏಕದಂತ ಚತುರಾದ್ಭುತ ಬಲ ಲಂಬೋದರುರೇ |
ವಾರಣ ಕಾರಣ ನಾಗಾಭರಣ ಕಾಮಿತ
ಫಲದಾಯಕುರೇ |

ಎಂಬ ಪದ್ಯವೂ ಅದೇ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆ. ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಶಬ್ದ ಸ್ವರೂಪಗಳೇ ಅದು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯದೆಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ತೋರುತ್ತಿವೆ.

ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ಆರಂಭದ 'ತೋಡಯಮಂಗಳ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯೂ ಆಂಧ್ರದ ಋಣವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುವುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಂಧ್ರದ ದ್ವಿಪದಿ ಬಂಧವು ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಮನಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೆಲವು ಜಂಪೆ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಪದ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದುವನ್ನು ಸಹಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಬಂಧ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ ಋಣ ಕಂಡುಬರುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಮೂಲದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವಿಕೆಯಾಗಲಿ, ಕುಣಿತವಾಗಲಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳವೇ ಆಗಲಿ, ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೊಂದವು, ಹೋಲವು, ಕಥಕಳಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ತಮಿಳುನಾಡು ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ 'ಚೋಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು', 'ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅನುವಂಶಿಕವನ್ನು ಪಡೆದುಬಂದಿರುವಂಥದ್ದು, ಅದು ಸಹಜ. ಅದರಿಂದಲೇ ಕಥಕಳಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮೊದಲು 'ರಾಮನಾಟ'ವಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ 'ಕಥಕಳಿ'ನಾಮಕರಣದೊಡನೆ ಅದು ಮೂಕ ನಾಟ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಿಸಿದ 'ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯ' ಹಾಗೂ 'ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ'ವೆಂಬಂಥಾ ಹಸ್ತಮುದ್ರಿಕೆಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕಾಭಿನಯವನ್ನಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶೇಷ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ತ್ರವಿಳರ 'ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿ'ನ [ತೆರು=ಬಯಲು ಅಥವಾ ಬೀದಿ, ಕೂತ್ತು=ಆಟ] ವೇಷಭೂಷಣ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಾದಿ ವಿಧಾನಗಳೂ ಅದೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟದ ಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆನುವಂಶಿಕ ಗುಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನಾಗರಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಇನ್ನೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿದ್ದು, ಪುರಾತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆಂಧ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ, ಅದಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದು ಕಡಿಮೆ.

ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿರುವ ತೆಂಕ, ಬಡಗ, ಮೂಡ ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತ್ವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತದ, ಎಂದರೆ ಕುಂಬಳೆ ಮೂಲದ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹೆಚ್ಚಿನಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೇರಳ ಕಥಕಳಿ [ರಾಮನಾಟ್ಟಂ]ಯನ್ನು ಹೋಲುವಂಥದ್ದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ [ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಚುಟ್ಟಿ, ಜಾಗಟೆ, ಕೇಶಭಾರ ತಟ್ಟೆ — ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕಿರೀಟ — ಚೆಂಡೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಕಳಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.] ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ 'ತೆಂಕಮಟ್ಟು' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ನಮಗೆ 'ತೆಂಕ' ಎಂದರೆ ಕೇರಳ ತಾನೆ.

ಇನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯವೆಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದರೆ, ನಮಗೆ ಮೂಡಕ್ಕಿರುವ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತನ್ನೇ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೂ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿಯೇ 'ಮೂಡಲಪಾಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದೆನ್ನಬೇಕು.

ಇನ್ನುಳಿದುದು 'ಬಡಗಮಟ್ಟು' ಎಂಬುದು [ಈಗ ಬಟಗುತಿಟ್ಟು, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಡಗಮಟ್ಟು, ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಎಂದೇ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಹೆಸರು ಇದ್ದುದು. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ತಿಟ್ಟು' ಎಂಬುದು ದೇಶವಾಚಕ. ದೇಶವಾಚಕ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮಟ್ಟನ್ನು ತಿಟ್ಟು ಎಂದು ಈಗ ಕರೆಯುವುದಾಗಿದೆ. 'ಮಟ್ಟು' ಎಂದರೆ ರೀತಿ, ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆ ಹೆಸರು ಬಿದ್ದಿರುವುದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ. ತೆಂಕಮಟ್ಟು=ತೆಂಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಎಂದರೆ ಕೇರಳದ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಉಡುಪಿ ಮಧ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುದ್ರಣಾಲಯದವರು ಮುದ್ರಿಸಿದ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ—ಬಡಗಮಟ್ಟು, ತೆಂಕಮಟ್ಟು, 'ಕರ್ಣಪರ್ವ—ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಬಡಗಮಟ್ಟು' ಎಂದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಿದೆ.] ಬಡಗಮಟ್ಟು ಎಂದರೆ ಆಂಧ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆಂಧ್ರದೇಶಕ್ಕೆ 'ಬಡಗರಾಜ್ಯ'ವೆಂದೂ ತೆಲುಗರಿಗೆ 'ಬಡಗ'ರೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕೇರಳ ತಮಿಳು ನಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವಂಥಾದ್ದೇ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ರಂಗಸ್ಥಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಮಂಗಲಾಚಾರ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗಮಟ್ಟಿನ ಬಯಲಾಟವು ಆಂಧ್ರದ್ದನ್ನು ಬಹಳ

ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ವೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಲೆಗೆ ಕಿರೀಟದ ಬದಲು ಅಶ್ವತ್ಥ ಎಲೆಯಾಕಾರದ ಮುಂಡಾಸು ಅಥವಾ ಪಕಡಿ ಸುತ್ತುವುದು, ಕಚ್ಚೆಹಾಕಿ ಲುಂಗಿ ಉಡುವುದು, ರಾಜವೇಷಗಳು ಮುಖಕ್ಕೆಬಣ್ಣವಿಲ್ಲದೆ ಬಿಳಿ ಪೌಡರು ಮಾತ್ರ ಉಜ್ಜುವುದು,ವಲ್ಲಿ ಬಿಡುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿಧಾನಗಳು ಆಂಧ್ರದ ಮಾದರಿಯವೇ. ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಎದೆಕಟ್ಟು [ಕೊರಳಾರ] ಮಾಲೆ ಮುಂತಾದ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳು ಅಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತವೂ ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯಪ್ರಾಯವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಹೊರತು ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾರಾಟ, ಲಾಗ, ಬೀಸಾಟ, ಸುತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ ತಾಂಡವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರದ ಭಾಗವತರು ತಾಳಕ್ಕಾಗಿ ಜಾಗಟೆ ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ಬಡಗಮಟ್ಟಿನವರು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಡಗಮಟ್ಟಿನ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಚೆಂಡೆಯಿದ್ದದ್ದಲ್ಲ; ಮದ್ದಳೆ ಮಾತ್ರ. ಇತ್ತಿತ್ತಲಾಗಿ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅವರೂ "ಕರಡಿ" ವಾದ್ಯವನ್ನು ಚೆಂಡೆಯಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ಬಡಗು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಚುಟ್ಟಿ ಇದ್ದದ್ದಲ್ಲ. ಕ್ರಮೇಣ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹೀಲಿ ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಚುಟ್ಟಿಯಂತೆ ಇಡುವ ಕ್ರಮ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಭಯಂಕರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದು ಬಡಗು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದದ್ದು, ಇರುವಂಥಾದ್ದು. ಹೀಗೆಲ್ಲ ಬಡಗು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಬಯಲಾಟದ ಹೋಲಿಕೆ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಬಡಗುಮಟ್ಟು ಎಂಬುದೂ ಆಂಧ್ರಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದುದೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಮೂಡಲಪಾಯ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ ಅನುವಂಶಿಕತೆಯಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಸರ್ವತ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ತೆರುಕೂತ್ತುಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಎಂಬ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳು ಉಂಟಾದುವೆಂದೂ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೀಗ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ವಿಚಾರ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ, ಅದೀಗ ಇಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ [ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಬಡಗುಮಟ್ಟು] ಬಯಲಾಟದಷ್ಟು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಅದು ನಮಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಜನಾದರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗುವ ಮುದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಅಮುದ್ರಿತ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕರ್ನಾಟಕದಕ್ಕಿಂತ ಎರಡರಷ್ಟು ಎಂದರೆ ಸುಮಾರು ೬೦೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲದ ಕೇವಲ

ಶ್ರವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚು ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ಹರಿಕಥಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಕವಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದೇ ಕರೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಪಲ್ಲಕಿ ಸೇವಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಏಕಾಂತ ಸೇವಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಆಯಾ ದೇವರುಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುವ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಇಂಥವು. ಏಕಾಂತ ಸೇವೆಯೆಂದರೆ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ಪೂಜೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಬಾಗಿಲು ಹಾಕಿ ಒಳಗಡೆ ಭಕ್ತಾದಿಗಳು ಸ್ವಾಮಿಯ ಶೃಂಗಾರ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು(ರತಿಕ್ರೀಡೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು) ಕುರಿತು ವರ್ಣನೆಯಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ತಾಳ ಮೇಳ ಸಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಕೇಳಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಸಂತಾನಹೀನರೇ ಮೊದಲಾದವರು ಇಂಥಾ ಏಕಾಂತ ಸೇವೆಗಳ ಹರಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಇದ್ದಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಈ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಆಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುವಲ್ಲ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಇಂದು ಬಹುಶಃ ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ೧೬ನೇ ಶತಕಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ರಚನಾ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುರಾವೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಕ್ಷೀಣದೆಸೆ ಹೊಂದಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಪುನರೂರ್ಜಿತಗೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ [ಪೂಜಾ ಪ್ರಬಂಧ] ಹೆಸರಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದುದಿಂಬೇಕು. ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗುವಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ರಚನೆಗೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫–೧೬ನೇ ಶತಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ೧೬ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸುಮಾರು ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ದೊರೆತಿವೆ. ೧೭–೧೮–೧೯ನೇ ಶತಕಗಳು ಅಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಊರ್ಜಿತ ಕಾಲ. ೧೬ನೇ ಶತಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಹಾಗೂ ೧೭ನೇ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಎಂಬ ಅಗ್ರಹಾರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಶೇಷ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟು 'ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ' ವೆಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಇಂದು ಆ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ವಿಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟದಲ್ಲದೆ ದೇಶವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಆಂಧ್ರದ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುವುದಿದೆ [ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವೆಡೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ]. ಮಾತುಗಳು ನಮ್ಮ ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಬಡಗುಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳು ಕವಿರಚಿತವಾಗಿರುವಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಕಡಿಮೆ. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನವಾದನಂತರ ಆಶ್ರಿತರಾದ ನಾಯಕ ರಾಜರು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಮಧುರೆ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ ಮೇಲೆ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ' ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು

ಕವಿಗಳೇ ರಚಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವುಂಟಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು ನಾಯಕ ರಾಜರೂ ಅವರ ನಂತರ ಆಳಿದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ನಾಯಕರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸ್ವತಃ ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಿದೆ. ಇಂದಿಗೆ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀಣಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದರೂ ಆ ಕೃತಿಗಳು ಶ್ರವ್ಯಗಳಾಗಿ ಇಂದೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ತಂಜಾವೂರಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಮೇಲತ್ತೂರು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮಧುರೆ ನಾಯಕರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು 'ಮೇಲತ್ತೂರು ನೃತ್ಯನಾಟಕ'ವೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ವೆಂಕಟರಾಮಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಎಂಬ [ಆಂಧ್ರದವರು] ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರು ಆ ಸುಧಾರಿತ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣಕರ್ತರಾಗಿದ್ದರು.

ಪೂರ್ವದ ವಿಚಾರ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅನಂತರ ಪುನರೂರ್ಜಿತಗೊಂಡ ಈಗಿನ ಆಂಧ್ರ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಏನಿವೆಯೋ ಅವು ಮೂಲತಃ ಆಂಧ್ರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡುವು ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಿದೆ, ಸತ್ಯವಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ಆಂಧ್ರಮೂಲದಿಂದ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದೆಯೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರಗಳ ಏಕಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ; ಬೆಳೆದಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದಗಳು ಏನಿವೆಯೋ ಅವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು; ಬೆಳೆಯಬೇಕು.

ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್

● ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್

'ಎಪಿಕ್' ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವನು, ಶ್ರೋತೃಗಳು ಕೇಳುವರು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಥೆ ಹಿಂದೆ ನಡೆದದ್ದು ಎಂದು ಕೇಳುವವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಅದು ಈಗ — ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ —ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ಅವರಿಗಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಅವರು ಎಷ್ಟೇ ತನ್ಮಯರಾದರೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತೂಗಿ ನೋಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ, ಕಾವ್ಯ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಎಂದೋ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದ ಯುಗಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿನ ಯುಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಪ್ರಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಭ್ರಮೆಯಿಂದ, ಈ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ, ಈ ನಿಶ್ಚೇತನ ವೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮುಕ್ತರಾಗಬೇಕು [ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು]. ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ, ಕಥೆ ಎಂದೋ ನಡೆಯಿತು, ಆದರೆ ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂಬ ಅರಿವಿದ್ದು ಅದು ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಶ್ರೋತೃಗಳು ವಿವೇಚಿಸುವಂತೆ ನಾಟಕ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಮ್ಮ ಬಯಲು ನಾಟಕ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೂ ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ಗೂ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಿದೆ.

*　　*　　*　　*

1898ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಬ್ರೆಕ್ಟ ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶಗಳ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು. 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎನ್ನುವುದು ಅವನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದ ನಾಮಕರಣ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. 'ಹಯವದನ', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಮತ್ತು ಇತರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕ

ಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸಾಧನಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಂದಿನ ನಾಟಕಾಭಿಮಾನಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ವಿಷಯ ತೀರ ಪ್ರಸ್ತುತ.

ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನೊಡನೆ [ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ]ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ರಸಾನುಭವ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ನಾಯಕ [ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳು"] ಗಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಆಶಯ. ಎಂದರೆ, ನಾಟಕಕಾರನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಪಾತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯತ್ನ. ಅಲ್ಲದೆ ದುರಂತನಾಟಕದನಾಯಕನೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ, ಮರುಕ ಮತ್ತು ಭಯಗಳ ಉದ್ದೀಪನವೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿ ಒಂದು ವಿರೇಚಕ [ಕೆಥಾರ್ಟಿಕ್] ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದುದು ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಂದಾದೀಪವಾಗಿ ಹೋಯಿತು.

ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಷ್ಟನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದು ಅಪವಾದವಿಲ್ಲದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಭಾರತದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಜಪಾನಿನ 'ನೋ' ನಾಟಕ ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಇರುವವರಿಗೆ ಹಲವಾರು ಅಪವಾದಗಳು ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ,ಯೂರೋಪಿನ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿತ್ತು. ನಟನಾದವನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆ ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಒಂದಾಗುವುದನ್ನು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿದರೆ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. [ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮಾಡಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಇರಬಹುದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ.]

ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದನೆಯಾಗಬೇಕು, ಭಾವಗಳ ಉದ್ದೀಪನವಷ್ಟೆ ಆದರೆ ಸಾಲದು. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪೃಥಕ್ಕರಣೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿ. ಇದು ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅಗತ್ಯವಾದದ್ದು ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಲ್ಲ, ದೂರೀಕರಣ. ಎಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಿಂದ ನೋಡುವಂತಾಗಬೇಕು. [ಇದನ್ನೇ 'ಏಲಿಯನೇಷನ್' ಎನ್ನುವುದು.] ನಟನಾಗಲಿ ತಾನು

ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಾಗೆ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು.

ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಾಣಿಸಿ ವಿಚಾರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಎಚ್ಚರವಾಗಿಡಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹಲವು ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ರಂಗ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ. ನಾಟಕವು ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ (ಎಪಿಕ್) ವೃತ್ತಾಂತ ಅಥವಾ ನಾರೇಷನ್ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಿಪೆಟ್ಟು ಹಾಕಿದ. 'ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋಡೆಯ ಕಲ್ಪನೆ'ಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ.(ಎಪಿಕ್)ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರವುದು ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಯ ನಡುವೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎದುರಿರುವುದರ ಅರಿವಿಲ್ಲ, ಅವರು ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಗಳ ನಡುವೆ ತಮ್ಮ ಜೀವನ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಮಾಯವಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರು ವುದು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕೆಂಬ; ಕಲ್ಪನೆ ಸೂತ್ರಧಾರ ನನ್ನು ಬಳಸಿದ. ನಾಟಕವಷ್ಟೇ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ವೃತ್ತಾಂತ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಭಿತ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮುಂದಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತದೆ, ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಘಟನೆ ಅದರಿಂದಉದ್ಭವವಾಗಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ. ಮತ್ತೊಂದು ಹೀಗೆ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ, ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಕ್ರಮ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಬಂಧ ಇಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಲ್ಲ. ಹೀಗೆಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ) ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟನೆ ಗಳು ಸೇರಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರೀತಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕನಿಗೂ ಅವನ ಸಮಾಜ ಅಥವಾ ಆವರಣಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ಭವ್ಯ ಮಾನವ ನಾದರೂ ಕಾವ್ಯ ಅವನೊಬ್ಬನ ಕಥೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅವನ ಸಮಾಜದ ಕಥೆಯೂ ಹೌದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಬೆಟ್ಟನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೂ ಅವರನ್ನು ಸಮುದಾಯದ ಚೌಕಟಿನಲ್ಲೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಆಸ ಕ್ತಿಯೂ ಸಮಾಜದ ಭಾಗವಾದ ಮಾನವ ನಲ್ಲಿ. [ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಗಳಿಗೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂತರವನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬೇಕು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಕಾಲದಸಮಾಜದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿ,ಆ ಯುಗದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಶಿಖರ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವವನು, ಅವನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಆ ಸಮಾಜದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ.]

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಮುಂದೇನಾಗುವುದೊ, ಮುಂದೇನಾವುದೊ ಎನ್ನುವ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಕಾಲ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲು ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಥೆ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಿತವೇ ಆದದ್ದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಭಿತ್ತಿಪತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮುಂದಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಈ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಎಡೆಯೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅವನ 'ಗೆಲಿಲಿಯೊ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಸೂರ್ಯನು ಭೂಮಿಯ ಸುತ್ತ ಸುತ್ತುವುದಿಲ್ಲ, ಭೂಮಿಯೇ ಸುತ್ತುವುದು ಎಂದು ಸಾರಿದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಿಜ್ಞಾನಿಯನ್ನು ಮತಾಧಿಕಾರಿಗಳು ಕರೆಸಿ, 'ನಿನ್ನ ಹೇಳಿಕೆ ಬೈಬಲಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೋ, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸು' ಎಂದು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುವುದು ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ವಿಜ್ಞಾನಿಗೆ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿಯೇನು ಎನ್ನುವ ನೈತಿಕ ಕೆಚ್ಚಿರುತ್ತದೆಯೋ? ಇಲ್ಲವೇ ದೈಹಿಕ ಹಿಂಸೆಗೆ ಹೆದರಿ ದರ್ಪಕ್ಕೆ ತಲೆ ಬಾಗುವನೇ? ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯ ಡವಡವಗುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಭಿತ್ತಿ ಪತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗೆಲಿಲಿಯೊನ ಸೋಲನ್ನು ಸಾರಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ 'ಸೀನರಿ' ತೀರ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು. ನಟರು ಚಲಿಸಲು ರಂಗಮಂಟಪದ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥಳವಿರಬೇಕೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಬಳಕೆಯಿಂದ 'ಸೀನರಿ'ಯ ಅಗತ್ಯ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗೇ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ದಿ ಕಕೇಷಿಯನ್ ಸರ್ಕಲ್'ನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು ಸೈನಿಕರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊರೆಯುತ್ತಿರುವ ಭಯಂಕರ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಅವಳು ಈಗಲೋ ಆಗಲೋ ಮುರಿಯುತ್ತಿರುವ ಸೇತುವೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆದು ದಾಟುತ್ತಾಳೆ. ಇಂತಹ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೆ ನಟರು ನೆಚ್ಚಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿಟ್ಟು ಬೌದ್ಧಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ. ಕೇಂದ್ರ ವೃತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆ ಅನುಕಂಪ ಇವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಅವರು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಸಾರಿದ. ಅವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ಗೆಲಿಲಿಯೊ' ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಒಂಬತ್ತು ವರ್ಷದ ಬಾಲ

ಕ ಪ್ರಭುವನ್ನು ನೀನೇ ಇಂದ್ರ, ಚಂದ್ರ ವಿದ್ವತ್ತಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಎಂದೆಲ್ಲ ಹೊಗಳು ತ್ತಾನೆ, ಹೊಟ್ಟೆಬಾಕ. ತನ್ನ ಮಗಳ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊಣೆ ಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಯೋಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ನಡೆ ದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಗಳಿಸುವ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿ ಸಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ, ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳತ್ತ ನಮ್ಮ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜ. 'ಗೆಲಿಲಿಯೊ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೆಲಿಲಿಯೊ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ವಿಜ್ಞಾನ-ಸಮಾಜಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯ, ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಹೊಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೂ ಗೆಲಿಲಿಯೊನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಉಂಟಾಗದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ಮಹತ್ವ ಎರಡು ರೀತಿಯದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕವನ್ನು – ವಿದ್ಯಾವಂತರ ನಾಟಕವನ್ನು ಅದು ಮತ್ತೆ ಜಾನಪದದತ್ತ ವಾಲಿಸಿತು. 'ಎಲೀಟಿಸ್ಟ್' ಅಥವಾ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಕಲೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರವಾಗುವ ಅಪಾಯ ಎಂದೂ ಇದ್ದದ್ದೆ. ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕೆಳಗೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ಈಗ ಹೆಸರಿಲ್ಲದೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋದ 'ಅಬ್ಸರ್ಡ್' ನಾಟಕ ಅಥವಾ 'ಅಸಂಗತ' ನಾಟಕ ಈ ಅಪಾಯಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ 'ಎಲೀಟಿಸ್ಟ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಜಾನಪದದತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿಸಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅತಿಸಂಕುಚಿತ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿತು. ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಲಿ ನಾಟಕವಾಗಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದಾದ ಅನುಭವ ತೀರ ಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬರಹಗಾರನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜೀವನದರ್ಶನಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ 'ಫೇಬಲ್', 'ಫ್ಯಾಂಟಸಿ' ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್' ಆಗಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಳ' ಆಗಲಿ ಕಾರಂತರ 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳಾ'ಗಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಕುಚಿತ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಬಂಧನದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸನ್, ಪಿರ್ಯಾಂಡೆಲೊ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಹೇಳಿದಂತೆ, "The Epic Theatre is the theatre of destroyed illusions and wide awake audience".

[ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 1898ರಲ್ಲಿ ಆಗ್ಸ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಜರ್ಮನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ. 1956ರಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡ 'ದಿ ಲೈಫ್ ಆಫ್ ಗೆಲಿಲಿಯೊ' 'ದಿ ಗುಡ್ ವುಮನ್ ಆಫ್ ಸೆಟ್ಜುಲಿನ್', 'ಮದರ್ ಕರೇಜ್' ಮತ್ತು 'ದಿ ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ಅವನ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳು]

iii ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ

1 ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ
ಕೆಲವು ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳು

● ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ

ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಮತ್ತು ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಗೊಂದಲಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ ಯಾವ ಪರಂಪರೆ? ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನೋಣವೇ? ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೆ, ಆಪಾತತಃ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನೇಕ ಪರಂಪರೆಗಳು ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅವೈದಿಕಪರಂಪರೆಯೂ ಇದೆ. ಇವೆರಡನ್ನು (ವೈದಿಕ-ಅವೈದಿಕ) ಸೇರಿಸಿ ಸಮಗ್ರ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನಲಾಗದೆ ಎಂದರೆ ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪರಂಪರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿದ್ದಾವೆ. (ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ತಮಿಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ) ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ಕಲೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಯೋಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಆ ಯೋಚನೆ ಒಂದೋ ತೀರ ಅಮೂರ್ತವಾಗಬಹುದಾದ ಇಲ್ಲವೇ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ (generalization)ಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಯೋಚನೆಗಳ ಮಂಡನೆಯೂ ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಇತಿಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಾಗಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಗ್ರಹಣಾನುಕೂಲಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ (ಪರಂಪರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ) ಈ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅರ್ಥಾಂತರಗಳು ಏರ್ಪಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವಶ್ಯ.

ನಮ್ಮ ವೈದಿಕಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ. ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮೂಲ ಆಕರಗಳಾದ ವೇದಗಳು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವೆಂಬೇ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ದರ್ಶನಗಳ ಕೆಲಸ ವೇದಾರ್ಥಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುತ್ತ ಮಾಡುತ್ತ ದರ್ಶನಾಚಾರ್ಯರು ಭಿನ್ನವಾದ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಯೂ ಆದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೂ - ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ವೇದವೇ ಮೂಲ. ಜಗನ್ಮಿಥ್ಯಾತ್ವವೂ, ಜಗತ್‌ಸತ್ಯತ್ವವೂ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಹಾಗಿದ್ದೂ ಇವೆರಡೂ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯೇ. ಪ್ರಾಯಃ ಹೀಗೆ ಅನಂತಾರ್ಥಸರಣಿಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವೇದಗಳ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆ.

ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ವಾದ ಬೇರೆ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಬೇರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರು ಸೂತ್ರಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ 'ಜನ್ಮಾದ್ಯಸ್ಯಯತಃ' ಎಂಬ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತ-ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತ್ಯಾದಯಃ ಅನುಭವಾದಯಶ್ಚ ಯಥಾಸಂಭವ ಮಿಹ (ವೇದಾಂತೇ) ಪ್ರಮಾಣಂ . . . . ಅನುಭವಾವಸಾನತ್ವಾತ್ ಭೂತವಸ್ತುವಿಷಯತ್ವಾಚ್ಚ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಸ್ಯ (ಇಲ್ಲಿ-ವೇದಾಂತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ-ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಅನುಭವಾದಿಗಳೂ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಪ್ರಮಾಣವಾಗುತ್ತವೆ. . . ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಎಂಬುದು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವಂಥಾದ್ದೂ ಇದ್ದ ವಸ್ತುವಿನ ಕುರಿತಾದ್ದೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ) ಎಂಬ ಉನ್ನತ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಅನುಭವವು ಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ, ಪರಿಸರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅನುಭವವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಾದ್ದರಿಂದ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ ಹೀಗೆ ದರ್ಶನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಂದಿರುವುದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲಾರದು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ ಏಕೆಂದರೆ ದರ್ಶನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ವೇದ ಮೂಲವಾಗಿರುವಂತೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ವೇದಮೂಲವೇ ಎಂಬ ಮಾತಿರುವುದರಿಂದ.

ಅಷ್ಟೇಕೆ ಅಭಿನಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಐದನೆಯ ವೇದವೆಂದೇ ಕರೆದದ್ದುಂಟು, ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಭೇದಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾ 'ಮಾರ್ಗ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ, 'ಯೋ ಮಾರ್ಗಿಕೋ ವಿರಿಂಚಾದ್ಯೈಃ ಪ್ರಯುಕ್ತೋ ಭಾರತಾದಿಭಿಃ' (ಯಾವುದು ಬ್ರಹ್ಮ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಅನ್ವೇಷಿಸಲಟ್ಟು ಭರತಾದಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತೋ) ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಿತತ್ವಾನ್ಮಾರ್ಗಃ। ವಿರಿಂಚಾದ್ಯೈಃ। 'ನಾಟ್ಯಸಂಜ್ಞಮಿದಂ ವೇದಂ ಸೇತಿಹಾಸಂ ಕರೋಮ್ಯಹಂ' ಇತಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಯ ವೇದೇಷು ಅನ್ವಿಷ್ಯ ಕೃತತ್ವಾತ್ ಮಾರ್ಗಿತ ಇತಿ। [ಬ್ರಹ್ಮ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಹುಡುಕಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟುದರಿಂದ 'ಮಾರ್ಗ'. ಅಂದರೆ, '(ಬ್ರಹ್ಮನು) ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಇತಿಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ರಚಿಸುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡಿ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದರಿಂದ ಮಾರ್ಗ] ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯೂ ಇದೆ, ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ:

'ಉದ್ಧೃತ್ಯೋದ್ಧೃತ್ಯ ಸಾರಂ ಯಮ
ಖಿಲನಿಗಮಾನ್ನಾಟ್ಯವೇದಂ ವಿರಿಂಚಿಃ
ಚಕ್ರೇ ಯಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಂ ಮುನಿರಪಿ
ಭರತಃ . . .'

(ಯಾವ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಸಮಸ್ತವೇದಗಳಿಂದ ಸಾರವನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿತೆಗೆದು ಬ್ರಹ್ಮನು ರಚಿಸಿದನೋ, ಯಾವುದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಭರತ ಮುನಿಯೂ . . .) ಎಂಬ

ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ (ವಾಕ್, ಮನಸ್ಸು ಶರೀರ-ಈ ಮೂರರಿಂದಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ಪುರುಷಾರ್ಥಸಾಧಕವಾದ ಚೇಷ್ಟಾರೂಪ ವಿಚಿತ್ರ-ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ 'ವೃತ್ತಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು) ಈ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು 'ನಾಟ್ಯ ಮಾತರಃ (ನಾಟ್ಯದ ತಾಯಂದಿರು)' ಎಂದು ಕರೆದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಭಾರತೀ, ಯಜುಸ್ಸಿನಿಂದ ಸಾತ್ವತೀ, ಅಥರ್ವದಿಂದ ಆರಭಟೀ ಹಾಗೂ ಸಾಮದಿಂದ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಗಳು ನೈವೆತ್ತಿವೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಮಾಡಿ ಉಗಮವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ತಾಂತ್ರಿಕ (technical) ಮತ್ತು ಅದೇ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾದ ಶೋಧನೆ ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿದರೂ ಈ ಮೇಲಿನ ಹಿನ್ನಲೆಗಳು ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಗಳಾದುದರಿಂದ (ನೋಡಿ: ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ-ನಾಟ್ಯವೇದದ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮ) ತಳ್ಳಿಹಾಕಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಪರಂಪರೆ ಹೇಗೆ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಚೆಗೆ ದೆಹಲಿಯ ಖ್ಯಾತನಿರ್ದೇಶಕ ಹಬೀಬ್ ತನ್ವೀರ್ ಹೇಳಿದರು, 'ಪ್ರಾಯಃ ವೇದಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಯ ಸುತ್ತು ಕೂಡಿ ಕುಣಿಯುವ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳಿಂದ ನಾಟಕದ ಉಗಮ ಆಗಿರಬಹುದು ಎಂದು. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೇರೆಯದಾದರೂ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅದು ಪೋಷಕವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆಯೋ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಎಷ್ಟು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ಹೀಗೂ ಹೇಳಬಹುದು: ಪರಂಪರೆ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೇನೇ ಅದು ಅಖಂಡವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಗೇ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ. ಈಗ ಮತ್ತೆ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ನೆನಪನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ, ವೇದಾರ್ಥ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಯುಕ್ತ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರಾದ್ದರಿಂದ, ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳೂ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ - ಪ್ರತಿಪಾದನಾ ಶೈಲಿಗಳೂ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡವು. ಇದನ್ನೇ ಕಲೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಯೋಗ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಜೀವ-ಜಗತ್ತು-ಈಶ್ವರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಮೂಲಕ ಜೀವನ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳ ದಾಖಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಂಟೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬಿಗಿಯಾದ (rigid) ಚೌಕಟ್ಟು, ಅತಿಯಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯವೇ ಕಲೆಯೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಪ್ರಯೋಗ-ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸೀ

ಮಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕಲೆ' ಮಾಡುವ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲಸ ಏನು? ರಸಭಾವಗಳ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿತೆಯ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಒಂದು ಅಂತರ (distance) ದಿಂದ ನಾವು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ತನ್ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನ ಕುರಿತು ಒಂದು ನೋಟ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಒದಗಿಸುವುದು. ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಜೀವನಶೋಧನೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಜೀವನವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶವನ್ನೇ ಮರೆತಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸುಂದರವಾದ ಆದರೆ ಭ್ರಾಮಕವಾದ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಮಾತ್ರ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಲಾಯನ ಪಂಥಿ (escapist) ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು- ಇಂಥ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಹೊಸನೀರು ಹರಿದು ಬರಬೇಕಾದ್ದು, (ಇಲ್ಲಿ, ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮ ಶಕ್ತಿಯಿರುವಾಗಲೇ ಕಲೆಯು escapist ಆಗುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪರಿಣಾಮಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಯಾರನ್ನು ತಾನೇ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ?) ಜತೆಗೆ, ಕ್ರಮೇಣ ಪರಿಣಾಮಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿದೆ. ಕೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ನೋಡಿದ್ದನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸು ಸ್ಪಂದನದ ಚುರುಕನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಲ್ಲರ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪರಿಣಾಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ರೂಢಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೇ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಗತವೂ ಆಗಬೇಕಾದ ತೀವ್ರ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ, ಪ್ರಯೋಗವು ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಹುದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಭರತ ಮುನಿಯು ಮೊತ್ತಮೊದಲು, ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಪರಿಣತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಬ್ರಹ್ಮನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ, ಆದಿನಟನಾದ ಈಶ್ವರನ ಎದುರು, ಅಮೃತ ಮಂಥನವೆಂಬ ರೂಪಕ ಭೇದದ 'ಸಮವಕಾರ'ವನ್ನೂ ತ್ರಿಪುರದಾಹವೆಂಬ 'ಡಿಮ' ವನ್ನೂ ಶಿಷ್ಯರೊಡಗೂಡಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿದನೆಂದು ಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಕತೆ ತೋರಿಸುವುದಾದರೂ ಏನನ್ನು? ಅಮೃತ ಮಂಥನವೂ, ತ್ರಿಪುರದಾಹವೂ ದೇವತಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಎರಡು ಮಹೋನ್ನತ ಘಟನೆಗಳು. ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಈಶ್ವರನದು ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಪಾತ್ರ. ಎಂದರೆ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಬದುಕಿನ ಮಹತ್ತ್ವದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಕಲೆಯ ಪರಿವೇಷದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪುನರಭಿನಯಿಸಿ ಆ ಅನುಭವದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತ, ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಕಲೆಯ ಮೂಲಉದ್ದೇಶದ ಸೂಚನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲವೆ? ಹಾಗೆಯೇ, ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉರ್ವಶೀಶಾಪದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂದರ್ಭ

ಹೀಗಿದೆ. ಭರತಮುನಿ ದೇವಸಂಸತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಸ್ವಯಂವರವೆಂಬ ನಾಟಕ ಆಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಪಾತ್ರ ಊರ್ವಶಿಯದು. ಆದರೆ ಆಕೆ 'ನಾನು ಪುರುಷೋತ್ತಮನನ್ನು ವರಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ತಾನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರೇಮಿಸುವ ಪುರೂರವನ ನೆನಪಿನಿಂದ, 'ನಾನು ಪುರೂರವನನ್ನು ವರಿಸುತ್ತೇನೆ'ಂದು ಹೇಳಿದಳು. ರೋಷದಿಂದ ಭರತಮುನಿ ಶಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬದುಕು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ, ಮತ್ತೆ ಪುನಃ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗತವಾಗುವ, ಏಕೆಂದರೆ ಇದೆಲ್ಲವೂ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದ ಭಾಗವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು, ಕಲೆ-ಬದುಕುಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಳನೋಟವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, 'ಮಾರ್ಗ' ಎಂದರೆ ಏನು? 'ಮಾರ್ಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ' ಎಂದೇ ಧಾತ್ವರ್ಥ. 'ಹುಡುಕಾಟ' ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಬ್ರಹ್ಮನು ವೇದಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ನಾಟಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದರೆ, ವೇದಗಳು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ, ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆ ಹೇಗೆ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತನ್ನೊಳಗನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದು ಹಾಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಎಂಬುದು ಹೊಳೆದು, ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೇಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹುದುಗಿವೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಲೇಖನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ, ದರ್ಶನಾದಿಶಾಸ್ತ್ರಗಳಂತೆ ವೇದಮೂಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ವೇದಗಳಾದರೋ ವಿಶ್ವಸೃಷ್ಟಿಯ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನೂ, ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರುವ ಮಾನವನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ, ಅವನ ವ್ಯವಹಾರವಾದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ನಿರಂತರ ಸ್ಪಂದನವನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅನುಭವವನ್ನೇ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬೌದ್ಧಿಕಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯಾದರೋ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳು, ಪರಂಪರೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮಾನವಕುಲಕ್ಕೇ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭಾರತೀಯ ವೇದಾಂತಕ್ಕೆ, ಕಲೆಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲದವರೂ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀಕಲೆಗಳು, ತಮ್ಮ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ, ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯುವುದು.

ಇದೇ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಈ ಕೊನೆಯ ಪ್ಯಾರಾ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವು ಆದಿವಾಸೀ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಯಾವ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗದೆ (ಆ ಜನಾಂಗಗಳ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗದಿದ್ದುದರಿಂದ) ಏಕರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆ

ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗಿದ್ದು ಅವು ಪರಿಣಾಮಶಕ್ತಿಯನ್ನೇನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಆ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಕಳೆಗುಂದಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ನೃತ್ಯಗಳು ಆ ಜನಾಂಗಗಳ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಕಲೆ ಎಂಬ ವಿಶೇಷತೆ ಕರಗಿ ಬದುಕಿನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳೇ ಆಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿವೆ; ಅಲ್ಲಿನ ಜನಗಳ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು, ತಾನು ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುಕೊಂಡೇ ಕೊಡಮಾಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟಾನುಭವದ ಲಾಭ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ನೋಟ ಮತ್ತು ನೋಟಕನ ಅಂತರವೇ ಕರಗಿ ಕಲೆಯು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ತಾನು ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಂಗಮಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇದೇ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ನಿಲುವು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಲೇಖನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಇದೇ ಯುಕ್ತ ಮುಕ್ತಾಯವಾದೀತು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ.

ವಿಶಿಷ್ಟತೆ

i ಅನಿಸಿಕೆ

1 ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾನು ಕಂಡಂತೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ – ನಾನು ಕಂಡಂತೆ

● ನಾ. ಮೊಗಸಾಲೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೇಷಹಾಕುವುದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು 'ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು? ಎಂಬುದು ನನಗೆ ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಅಥವಾ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹತ್ತಾರು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಅನುಭವವಿಲ್ಲದ ನಾನು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಾತನಾಡುವುದು-ಬರೆಯುವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಭಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಮಣ್ಣಿನ ಮಗನಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಿಂದ ದೂರನಿಂತು ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿ ಏನಾದರೂಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಲೇಖನ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದರೆ ಏನು? ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರನೇಕರು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಹುಟ್ಟು ಯಾವಾಗ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವಗಳೇನು ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಹಿಡಿದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಕುರಿತೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರಿದ್ದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಇರುವುದು ಸಹಜವಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬೇಕೇ? ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಅದರಂಥ ಇನ್ನಿತರ ಕಲೆಗಳ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಬಹಳಕಾಲದ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ಜಿದ್ದಾಡುವುದರಿಂದ ಸಿಗುವ ಲಾಭವೇನು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಇನ್ನೂ ಅರ್ಥವಾಗದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ.

ಸುಮಾರು ೨೫ ವರುಷಗಳಿಂದ ನಾನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳ ವಾತಾವರಣ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾನುಭವಗಳಿಗೆ ನಾನು ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದೇನೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಿರಕ್ಷರಕುಕ್ಷಿಯನ್ನೂ ತನ್ನ 'ಮಾಯಾಪಾಶ'ಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಇರುವ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಜೀವಂತಕಲೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನುಭವ. ನನಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು "ಎಕ್ಕಲ ಗಾಣ"ದಿಂದ ಬಂತೆಂದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಹಿರಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಾದ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಶಂಕಿಸುವಂತೆ 'ಭೂತಾರಾಧನೆ'ಯ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಇದು ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದಾಗಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಕಾವ್ಯ ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ

ಎಂದು ನಾನು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸು ವವ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾನು ಪಾಮರ ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಈಗಲೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರು ವುದಾದರೆ ಪಾಮರರಿಂದಲೇ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮು ಖ್ಯವಾದುದು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಯಾಗುವ ಪುರಾಣವಾತಾವರಣ. ನಮ್ಮ ಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಆ ಮೇಲೆ ಈಗ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ "ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ"ಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಇದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನ ಸಾ ಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಾಲ ಈಗ ಊಹಿಸಿದಂತೆ 'ಮುಗಿದುಹೋ ಯಿತು' ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂದೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ನಮ್ಮ ಶಾಲೆ, ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಾಂ ತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಯುವಕಮಂಡಲ ಅಥವಾ ಇಂಥಾದ್ದೇ ಇತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತುಳು ನಾಟಕ ಗಳು?) ಆಡುವವರು ನಮ್ಮ ಜನರನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಗ್ಧರು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಕುದುರೆಮೇಲೆ ಹೋ ಗುವ ಸರದಾರನನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕುದುರೆಯನ್ನೇ ತರುತ್ತಾರೆ! ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಇಳಿದ ಅಂದರೆ ಸ್ಟೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕಾರಿ ನಲ್ಲೇ ಬಂದು ಇಳಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ನಮ್ಮ ಈ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗಿದೆ (ವೇದಿ ಕೆಗೆ ಕಾರು ತರಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಕಾರು ತರುವುದಿಲ್ಲ; ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ ಆ ಸಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧ ನಮ್ಮ ನಿರ್ದೇಶಕರು!) ಆದರೆ ಯಕ್ಷ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಹಾರಿದ ಎಂದಾಗ ಹನುಮಂತ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಹಾಕಿ ಬಂದರೆ ಸಾಕು. ಯುದ್ಧದ ದೃಶ್ಯ ಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಂತೆಂತಹ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಹ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಮ ರ್ಥವಾಗಿ ಹೊರಗೆಡಹುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ರುವಾಗ, ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಸಾಮ ರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ನಮ್ಮ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ನಟಭಯಂಕರ' ರು ಯಾಕೆ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ವೇ ದಿಕೆಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಎಂಬುದು ನನಗರ್ಥ ವಾಗದ ಸಂಗತಿ.

ಈ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಯಾಕೆ ಇಷ್ಟು ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತೇನೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಜ ವಾಗಿಯೂ ತೀರಾ ಅಸಂಗತ. ಹತ್ತು ತಲೆಯ ರಾವಣ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕನಾದಂತೆ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಅವನ ಜೀವನ ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ನಾವೆಲ್ಲ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ದಲ್ಲಿ ಈಗ ರಾವಣರಾಗಿಯೂ, ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ರಾಮನಾಗಿಯೂ ಮರುಕ್ಷಣ ವಾಲಿ ಸು

ಗ್ರೀವ ಹನುಮಂತರಾಗಿಯೂ ಇದ್ದೇವೆ. ರಾಜರಸ್ತೆಗೆ ಕಾಣುವ ಗ್ಲಾಸಿನಿಂದ ಆವೃತ್ತವಾದ ಆಫೀಸಿನೊಳಗೆ ಕುಳಿತು ತನ್ನ ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣದ ಮನುಷ್ಯನೊಡನೆ ಪೋನಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದು, ನಗುವುದು ನಿಜವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೂ, ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವವನಿಗೆ ಅದು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಂಡರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಂಗತದ ಜೊತೆಗೇ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿರುವುದನಿಂದ ಆಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಿಯ. ವಿದೇಶೀ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬೆಕ್ಟ್ ಮೊದಲಾದ ವಿದೇಶಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನುವ ಈ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ವಿದೇಶದ್ದಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆದರ ಮೂಲದಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎಂಬುದೇ ನನಗೆ ಆಪ್ತವಾದ ವಿಚಾರ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈಗೀಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಕ್ಕೇ ಕೊಡಲಿಯೇಟಾಗುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ನೋವು.

ನನ್ನ ಈ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕುಣಿತದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ವಿರಾಧಿವೀರರಿಬ್ಬರೂ ಎದುರಾದಾಗ ಯುದ್ಧಮಾಡುತ್ತಾರೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಧಿಂಗಿಣ ಇಡುತ್ತಾರೆಯೇ? ಇಲ್ಲ! ಆದರೆ ನಾವು ರಾಮ-ರಾವಣರು ಇದಿರಾದಾಗ 'ಕುಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು 'ತಿಳಿದೂ' ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅವರ 'ಕುಣಿಕೆ'ಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತೇವೆ ಏಕೆ? ಇದೇ ಅಥವಾ ಇದನ್ನೇ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಅರ್ವಾಚೀನ. ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ನಿಜವಾಗಿಯೂ 'ಓಪನ್ ಥಿಯೇಟರಿ'ನ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೊದಲು ಪಾಮರರ ಸೊತ್ತಾಗಿತ್ತೆಂದೂ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಅಥವಾ ಕೇರಳೀಯರ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ವಾದಿಸುವವರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಮ್ಯ ಇದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಆದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ 'ಭೂತಾರಾಧನೆ' ಎಂದು ಗಂಟು ಹಾಕುವುದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಸರಿ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ "ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆ" ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ "ಯಕ್ಷಗಾನ" ನೋಡಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಎಂದಷ್ಟೇ ಬಾಲಿಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನ ನಾವು ಒಂದು ಮಾತು ನೆನಪಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಲೆ. ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಲೆಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಜಾನಪದ ಕಲೆಗೂ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟು ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಆದದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕೆಲವೊಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇದ್ದುವು

ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಷ್ಟವಾದರೂ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನೀತಿ ಅನೀತಿ ಪಾಪಪುಣ್ಯ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಆ ಕಾಲದ ಇಂಥಾದ್ದೇ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದು. ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ನಂಬಿಕೆ ಕಳಕೊಂಡ ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಈಗ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ! ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಬರಲಿಲ್ಲವೇ? ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿಲ್ಲವೇ? ಹಾಗಿರುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಈಗ ಏಕೆ ಸುಧಾರಣೆ ಬೇಡ ಎನ್ನುವರಿಗೆ ನನ್ನ ಆಹವಾಲಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಜಾನಪದವೇ. ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳೇ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ ಬೇರೆ ರೂಪ ಧರಿಸಿ ಹೊಸ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸತ್ಯ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿ ಇಂದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಾರ್ಗಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹೆಬ್ಬಾರರದ್ದೇ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಹುಸೇನರದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗ. ಆದರೆ ಹುಸೇನರಾಗಲೀ ಹೆಬ್ಬಾರರಾಗಲೀ "ಮೂಲ ಚಿತ್ರಕಲೆ"ಗೆ ಋಣಿಗಳಾಗಿರಲೇಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವವರು ಅದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುವುದು ಬೇಡ. ಕಾರಂತರು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬ್ಯಾಲೆ' ಎಂದು ಕರೆದ ಹಾಗೇ ಬೇರೆಯೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದರೆ ಅದು ಕಲೆಗೂ ಕ್ಷೇಮ ಜನರಿಗೂ ಸುಖಿ. ಆದರೆ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಗಳು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ (ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ) ಒಮ್ಮೆಗೆ ಕುಲಗೆಟ್ಟರೂ ಮತ್ತೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಕುಗ್ಗಿದ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಳಿಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಜೀವನಾನುಭವ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಂದೇ ವರುಷದಲ್ಲಿ ಸಪಕಲಾಗಿ ಹೋಗುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದ ಸಂಗತಿ. ಪುರಾಣಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎಂದಿಗೂ ಹಳತಾಗನು ಎನ್ನುವುದು ಪಂತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದು ಜನರ ಅಗ್ನಿಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಹೊರಬರುವುದೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇಲ್ಲೂ ನಾವೊಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈ 'ಅಂಸಗತ ಕಲ್ಪನೆ'ಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳು ಅಷ್ಟು ಕಿಮ್ಮತ್ತು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಬದಲಾದ ಇಂದಿನ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡುವುದು ಯಾಕೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ? ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡುವ ನೀವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಚಾರಕ್ಕಾಗುವಾಗ ಯಾಕೆ ಪ್ರಗತಿವಿರೋಧಿಯಾಗುತ್ತೀರಿ? ಎಂದು ನನ್ನನ್ನು ಅನೇಕರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವ ಮೊದಲು ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿರಕ್ಷರಕುಕ್ಷಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ: ಒಮ್ಮೆ ನಾನು ನನ್ನ ಪರಿಚಯಸ್ಥ ಒಬ್ಬ

ಭೂತದ ಕೋಲ ಕಟ್ಟುವ 'ಪರವ'ನನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನೀನು ಭೂತಕಟ್ಟಿದಾಗ ನಿನಗೆ ಭೂತಾವೇಶ ಬರುತ್ತದೆಯೇ?' ಎಂದೆ. ಆತ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರ ಇಷ್ಟೆ "ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಭೂತಾವೇಷ ಆದದ್ದು ಗೊತ್ತು. ಈಗ 'ಆಟ'ದಲ್ಲೂ ಭೂತಕಟ್ಟುತ್ತಾರಲ್ಲ ಸ್ವಾಮಿ, 'ಭೂತ'ವನ್ನು ಇಷ್ಟು 'ಅಗ್ಗ' ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಬರಬೇಕು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ?" ಎಂದು. ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ:ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿಗಳದ್ದು, "ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಘಟ ಶ್ರಾದ್ಧ' ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಿದಿರಾ ಸಾರ್?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ ಒಬ್ಬ ಖ್ಯಾತ ವಿಚಾರವಾದಿ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನು. ಅವರು ಗಂಭೀರರಾಗಿ ಹೇಳಿದರು "ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ ತಪ್ಪೋ ಒಪ್ಪೋ ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಂಬಿಕೆ ಪರಂಪಳೆ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ಇರ್ರೆಲವೆಂಟ್ ನಿಜ. ಆ ಪರಂಪರೆ, ನಂಬಿಕೆ ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ ಎಂದು ನಾವು ಈಗ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನವರು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುವಾತತಾನಾಗಿ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು! ಒಬ್ಬ ಪಾಮರ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪಂಡಿತರ ಈ ಎರಡೂ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಗೌರವ ಒಂದೇ ಎಂದು ನನಗೆ ತಿಳಿದಾಗ-ನನಗಾದ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೂ ಸುಧಾರಣವಾದಿಗಳು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕಬೇಕು. ಎಂದು ನನ್ನ ಆಗ್ರಹ, ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶೋಧನೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು 'ಬುರುಡೆ'ಬಿಡುವ ಜನರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಗಳಷ್ಟೇ 'ಮಿತಿ'ಗಳುಳ್ಳವರೆಂದೂ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದ ಕಲೆ. ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳಿಂದ ಸಂಪದ್ಭರಿತವಾಗಿರುವ ಅದನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಗುಣಗಳ ಸಮೇತ ಉಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾವು ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ನಿಜವಾದ ಸೇವೆ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು. ಇಂದಿಗೂ ಹಿಲಾಲು ದೀವಟಿಗೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ತೆಂಗಿನ ಮಡಲಿನ ಚಪ್ಪರದ ಕೆಳಗೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ನನ್ನ ಕಣ್ಣು ಹಾರೈಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನೊಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಯ ಗುಗ್ಗು ಎಂದು ಕರೆದರೆ ನನಗೆ ಬೇಸರವಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯ ಗುಗ್ಗುಗಳ ಒಡನಾಟದ, ಸ್ನೇಹದ ನಿಜವಾದ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ನನಗೆ ಕೃತಕ ನಗೆಯ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಾಗರಿಕರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅಷ್ಟಕಷ್ಟೆ! ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಯಃ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯದ ಮಾತಾಗಿಕಂಡರೂ ನಾನು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡುವುದು ನನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ಉಳಿದವರ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ.

ii ನಿಕಟ ವಿದ್ಯಮಾನ

1 ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನಮಾನ

ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನಮಾನ

• ಗುಂಡ್ಮಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಐತಾಳ

೧

ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಇನ್ನೂ ಕನಸಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಸುಮಾರು 1970ರಲ್ಲಿ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಆಗ ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರೂ ಆಗಿದ್ದ ಪ್ರೊ. ಎಸ್. ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು ಒಂದು ಯೋಜನೆಯ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಪ್ರತಿ ವರ್ಷವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿ ಅಂತರ್ಕಾಲೇಜು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಲೇಜುಗಳು ಈ ಉತ್ಸವದ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದವು. ಇಲ್ಲಿ ತೆಂಕು ಬಡುಗು ತಿಟ್ಟುಮಟ್ಟುಗಳೆಂಬ ಭೇದವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ವತಿಯಿಂದ ಶ್ರೀ ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಶ್ರೀ ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ, ಶ್ರೀ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ, ಶ್ರೀ ಶೇಣಿಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ–ಮೊದಲಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಎನ್. ಎಸ್. ಕಿಲ್ಲೆ, ಶ್ರೀ ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯಾಚಾರಿ, ಶ್ರೀ ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ-ಮೊದಲಾದವರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಿಸಿ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಡಲಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಅಧ್ಯಾಪಕರೂ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗಾಗಿ ಅಕ್ಷರಶಃ ಅಹರ್ನಿಶಿ ದುಡಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಪ್ರೊ. ಎಸ್. ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು ನನಗೆ ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಶ್ರೀ ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ, ಶ್ರೀ ತೆಕ್ಕುಂಜ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೂ, ಶ್ರೀ ಕಾರ್ಕಡ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಡುಪರೂ ಅಂತರ್ಕಾಲೇಜು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳ ತೀರ್ಪುಗಾರರಾಗಿದ್ದು ಸಹಕರಿಸಿದ್ದರು. ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದವರಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನೂ, ಗೆದ್ದ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಫಲಕವನ್ನೂ ನೀಡಲಾಯಿತು. ಮಂಗಳಗಂಗೋತ್ರಿಯು ಕೇಂದ್ರ ಕೊಣಾಜೆಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿತವಾಗುವ ವರೆಗೆ ಇದು ನಡೆಯಿತು. 1973ರಲ್ಲಿ ಇದು ಕೊನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ನಡೆದು ಸೌಕರ್ಯಗಳ ಅನನುಕೂಲತೆಯಿಂದ ಮುಂದೆ ನಿಂತುಹೋಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೂ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹನೀಡಿತು. ಕನ್ನಡ ಎಂ.ಎ.ಗೆ

'ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಧ್ಯಯನ' ಎಂಬ ವಿಷಯುವನ್ನು ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದಾಗ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯುವಾಗಿ ಆರಂಭಿಸಲಾಯಿತು. ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೂ, ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಕರೆಯಿಸಿ, ಅವರಿಂದ ಬೋಧಪ್ರದವಾದ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ, ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿಸಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೂ, ಕೂಟಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ಅದರ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರ್ಯ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಒಂದು ದಶಕಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು ನಡೆಯಿತು. ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿಯ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಇದು ಮಂಗಳಗಂಗೋತ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗಕ್ಕೂ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಹಿನ್ನಲೆ.

೨

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಧನ ಸಹಾಯ ಆಯೋಗದ (U. G C.) ಒಂದು ಯೋಜನೆಯಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಪುಟ್ಟದ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯಲು ನನಗೆ 10,000 ರೂಪಾಯಿಗಳ ಒಂದು ಧನಸಹಾಯವನ್ನು ಆಯೋಗ ನೀಡಿತು. ಇದರಿಂದ ಅನೇಕರಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾದರೂ, ಕೆಲವು ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಹಿತಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಮತ್ಸರವೂ, ದ್ವೇಷವೂ ಬಲಿಯಿತು. ನೂರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆಬಿಟ್ಟು ನೋಡಿ, ಹತ್ತಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಅಮೌಲ್ಯ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂಥ ಧನಸಹಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ನೂರಾರು ಜನರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದರೂ ಮಾಡುವಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹತ್ತಾರು ಗ್ರಂಥಗಳೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೆ ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಬಂದಿವೆ; ಬರುತ್ತಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಇಂದು ಕೇವಲ ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸಿದ ಚೆಂಡೆ ದಿಲ್ಲಿಗೆ ಕೇಳಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ದಿಗ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿ, ಅಮೇರಿಕ, ಯುೂರೋಪು, ಹಾಂಕಾಂಗ್, ಜಪಾನ್‌ಗಳಿಗೆ ದಿಗ್ವಿಜಯಮಾಡಿ ಈ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿದೇಶೀಯರ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ; ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ವಿಶ್ವರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೇರಿ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಕೊಡುವಂತಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕನಸುಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀ ದೇವರಾಜ ಅರಸು ಅವರ ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಂತ್ರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಮಾನ್ಯ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ಕೆಲವು ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಅವರ

ಗಮನಕ್ಕೆ ವಿಂಚಿನಂತೆ ಹೊಳೆದ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವರು ಪತ್ರಿಕಾ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಮಾನ್ಯ ಗುಂಡೂರಾಯರ ಸರಕಾರದ ಮಾನ್ಯ ಮಂತ್ರಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ವೀರಪ್ಪ ಮೊಯ್ಲಿಯವರೂ, ಶ್ರೀ ಜೆ. ಬಿ. ಶಂಕರ್ ರಾವ್ ಅವರೂ ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಈ ವೇಳೆಗೆ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ರೂಪಿತವಾಗಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡುವುದಿದ್ದರೂ ತಾವೊಬ್ಬರೇ ಮಾಡಬೇಕು, ತಾವು ಮಾಡಿದುದು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡಲೂ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬೀ ರೀತಿಯ ಮನೋಭಾವದ ಡಾ। ಕೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಲೋಕದ ಅಸ್ತಿವಾರದ ಸಂಭರ್ಧದಲ್ಲಿ 'ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪೀಠ ಬೇಡ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದರೆಂದು ಪತ್ರಿಕಾವರದಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಯಾವನೋ ಪಠ್ಯ ಗ್ರಂಥ ಬರೆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟುದು ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನನಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾನು ಮಂಗಳೂರಿನ 'ನವಭಾರತ' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಾರಂತರು ಕಲಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲ, ಕಾರಂತಗಾನ' ಎಂದು ಕಟುವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ತುಂಬ ದುಡಿದವರು.ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸ್ಥಾನಮಾನ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾರಂತರಿಂದ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಅಂಥವರೇ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪುಣ್ಯದಿಂದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಂತ್ರಿಗಳಿಂದ ಕೇಳಿದಾಗ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬೇಕಿತ್ತು; ಸಂತೋಷತಾಳಬೇಕಿತ್ತು. ಬದಲು ಅದಕ್ಕೆ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಪೀಠಬೇಡ ಎಂದು ಯಾಕೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಈ ಶ್ಲಾಘನೀಯ ಯೋಜನೆ-ಯೋಚನೆಗಳಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಪತ್ರ ಬರೆದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ತಾವು ಸಂಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದೀತು ಎಂದು ತಿಳಿದರೋ ಏನೋ-ಅಂತು ಅವರ ಘನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೆಕೊಟ್ಟರು. ಮತ್ತೆ ತಾವು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅದೇ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಅತ್ಯಂತ ಅಭಿಮಾನಿಯಾಗಿಯೂ ನಾನು ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಸ್ವಯಂ ಕಾರಂತರ ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಾವಿರಾರು ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ನಿಷ್ಠುರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು.

ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿಯಕ್ಷಗಾನ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಂದಿನಿಂದ ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರಗಳು ನಾಯಿಕೊಡೆಗಳಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಕಾರಂತರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಕೇಂದ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸರ್ವಾಂ

ಗೀಣ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಲ್ಲ; ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ, ಸೀಮಿತವೂ ಆದ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರ. ಅಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ಅಂಗಗಳಿಗೆ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದು ಯಂಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಎಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲ.

೩

ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮನಗಂಡ ನಾನು ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿಮಾನಿಯಾಗಿ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಭಾಗ ಹೇಗಿರಬೇಕು, ಏನೇನಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಬೃಹತ್ ಯೋಜನೆಯ ರೂಪರೇಖೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕುಲಸಚಿವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ತರಬೇತಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ರೂಪರೇಖೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗಿದೆ;

೧ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನ ಶಾಲೆ: ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಅದರ ಆರಂಭದಿಂದ ಇಂದಿನ ವರೆಗಿನ ಅದರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ನೋಡುವಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಶಾಲೆ; ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಲೈಬ್ರೆರಿ.

೨ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರೂಪಿಸಲಾದ ಒಂದು ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿ.

೩ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಭಾಗ:

[i] ಒಬ್ಬರು ನಿರ್ದೇಶಕರು

[ii] ಒಂದೊಂದು ತಿಟ್ಟಿಗೂ ಸಮರ್ಥರಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರು:
ಭಾಗವತರು
ಚಂಡೆವಾದಕರು
ಮದ್ದಳೆಗಾರರು
ಶ್ರುತಿ ಹಿಡಿಯುವವರು.

[iii] ಒಂದೊಂದು ತಿಟ್ಟಿಗೂ ಸಮರ್ಥರಾದ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರು:
ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು
ಕುಣಿತ ಕಲಿಸುವವರು
ವೇಷಗಾರಿಕೆ ಕಲಿಸುವವರು

[iv] ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಷಯ ಬೋಧಕರು:
ಒಬ್ಬರು ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು / ನಿರ್ದೇಶಕರು
ಇಬ್ಬರು ಉಪಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ನಾಲ್ವರು ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

[v] ಒಬ್ಬರು ಭಾವ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕರು
(ಭಾವಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಯಂತ್ರ ಸಹಿತ)
ಒಬ್ಬರು ಟೇಪ್‌ರೆಕಾರ್ಡ್ ಮಾಡುವವರು (ಟೇಪ್ ರೆಕಾರ್ಡರ್ ಸಹಿತ)
ಒಬ್ಬರು ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನ ಶಾಲೆಯ ಕ್ಯೂರೇಟರ್
ಒಬ್ಬರು ಟೈಪಿಸ್ಟ್/ಕ್ಲರ್ಕ್
ಇಬ್ಬರು ಅಟೆಂಡರರು.

ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಟ್ಟಡ ಪೀಠೋಪಕರಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸುಮಾರು 30 ಲಕ್ಷ ರೂಪಾಯಿಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ., ಪದವಿಯಲ್ಲಿ ಓದಲು ಯಾವ ಪದವೀಧರರಿಗೂ ಅವಕಾಶವಿರಬೇಕು. ಅವರು ಎಂ.ಎ., ಪದವೀಧರರಾದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯಿ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಪರಿಶ್ರಮ ಅವರಿಗೆ ಲಭಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ನೀಡುವಂತೆ ಪಾಠಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಿದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲೆಡೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ವಿದೇಶೀಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ವಿದೇಶೀಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಒಂದು ವರ್ಷದ ಕನ್ನಡ ಡಿಪ್ಲೊಮಾ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತೀರ್ಣರಾಗಿರಬೇಕು. ಪಾಠಪಟ್ಟಿಯನ್ನೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಭಾಗದ ಇತರ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನುರಿತ ಕಲಾವಿದರ ಹಾಗೂ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಮಿತಿಯ ಸಲಹೆಯ ಮೇರೆಗೆ ರೂಪಿಸಲಾಗುವುದು. ಇದು ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಭಾಗದ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲಚಿತ್ರ.

ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಒಂದು ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ನೀಡಿದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಭಾಗವನ್ನು ತೆರೆದ ಪ್ರಥಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವೆನಿಸುವುದು; ಅದು ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನಿಸುವುದು. ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಕಲೆಗೆ ಬೆಲೆ ಬಂದಂತಾಗುವುದು. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಕ್ಕೆ ಆ ಕಲೆಯ ಆಸಕ್ತರು ಧಾವಿಸುವರು. ವಿಶ್ವದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲೇ ಮಂಗೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವು ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಸ್ಥಾನಮಾನ ನೀಡಿ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವು ತನ್ನ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಯಕ್ಷಗಾನ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಯಾವ ತೊಂದರೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಸ್ತುತ್ಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಸರ್ಕಾರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮಾಡದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ವಿದೇಶೀಯವಾದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಇದನ್ನು ಮಾಡೀತು. ಆಗ ನಾವು ಅಮೇರಿಕಕ್ಕೋ, ಪ್ಯಾರಿಸಿಗೋ, ಲಂಡನ್ನಿಗೋ, ಜಪಾನಿಗೋ, ಇಂಡೋನೇಷ್ಯಾಕ್ಕೋ, ಜರ್ಮನಿಗೋ ಹೋಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಂಡು ಬರಬೇಕಾದ ನಾಚಿಕೆಗೇಡಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿಯಬೇಕಾದೀತು.

ನಮ್ಮ ಸರ್ಕಾರದ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಜಾನಪದ ಅಕಾಡ

ಮಿಗೆ ಸೇರಿಸಿರುವುದು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ತಪ್ಪು; ಮಹಾಪ್ರಮಾದ. ಜಾನಪದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮುದ್ರ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜಾನ ಪದಕ್ಕೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನೂರಾರು ತಿಮಿಂ ಗಿಲಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವನ್ನುಒಂದು ಮರಿಮೀನನ್ನಾಗಿಯೂ ಪರಿ ಗಣಿಸದೆ ಮಹಾ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನೋ, ಮಾಸಾಶನವನ್ನೋ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನೋ ಕೊಡುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅನ್ನದ ಅಗುಳೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರವೇ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರು ವಾಗ ಅದನ್ನು ಜಾನಪದದ ಕಾಲಡಿಯಲ್ಲಿ ತುಳಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮಹಾ ಅನ್ಯಾಯ. ಹತ್ತಾರು ಜನ ಜಾನಪದರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿರುವಾಗ ಒಬ್ಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ ಸಹಿಸಲಾರದ ಕೊರ ಗಾಗಿದೆ. ಸರ್ಕಾರ ಇದನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಬೇ ಗನೇ ಸರಿಪಡಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸಬೇಕಾದುದು ಅದರ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರೇ ಈ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿರಿ ಎಂದು ಸರ್ಕಾ ರಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿದರೂ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜ ನವೂ ಆಗದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕೆಲ ವು ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಹಿತಾಸಕ್ತರು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರ ಣವೇನೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಮೂಡುವುದು. ಸರ್ಕಾರ ಅವರ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆ ಕಲೆಗೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಕಲಾಭಿ ಮಾನಿಗಳಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವ ಪುಣ್ಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ವಾದ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ನೂರಾರು ಜನ ಕಲಾ ವಿದರು ಇಂದು ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಶಕ್ತ ರಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರದೆ ದಿಕ್ಕಿಲ್ಲದೆ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಮನವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲಾರಾ ಧನೆಯಿಂದ ತಣಿಸಿದವರು. ಈಗ ವಯೋ ವೃದ್ಧರಾಗಿ ಅನ್ಯರ ಹಂಗಿನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಅವರು ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿ ರುವುದು ಯಾರಿಗೂ ಅಭಿಮಾನವಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಹಾರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರ, ಕಲಾವಿದರ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿ ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಘನ ಸರ್ಕಾರ ಕೂಡಲೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವಂತಾಗ ಬೇಕು, ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹತ್ತುಜನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರನ್ನಾದರೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾ ನಕ್ಕೆ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಸಿಕ್ಕಿ ಆ ಕಲೆ ವಿಶ್ವ ವೇ ದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಣನೆಗೆ ಬರುವಂತಾಗಲಿ. ಯಕ್ಷ ಗಾನ ಕಲಾವಿದರೂ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರಂತೆ ಪದವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಡೆಯುವಂತಾಗಲಿ.

iii ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾತ್ವಿಕ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ: ರಸ-ವಿಚಾರ-ವಾದ

● ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಲವು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ವೇಷ-ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ-ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ರಿಂದಲೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆಗಲಾರದು. ಈ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಷ್ಟಿಸ್ವರೂಪದ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಅಂಗಗಳು ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದು ಸಹಜ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೊಂದನ್ನೇ ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ನಾಟಕ (ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ)ದ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದ ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನೆಂದು ಮೊದಲು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಸ್ತು-ಪಾತ್ರ-ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ವಸ್ತು: (೧) ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಕತೆ ಅಥವಾ ಘಟನೆ (೨)ಅದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಳಸುವ ವಿಧಾನ ಅಥವಾ ತಂತ್ರ (೩-೪)ನಾಟಕದ ನೇರವಾದ ಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದಿದ್ದರೂ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದಾದ ದೊಡ್ಡ-ಚಿಕ್ಕ ಉಪಕತೆಗಳೂ, ನಿದರ್ಶನಗಳು ಮೊದಲಾದುವು. (೪) ನಾಟಕ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದೆಯೋ,ಯಾವ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದೆಯೋ, ಅದು-ಇದು ಒಂದು ನೀತಿಯಾಗಿರಬಹುದು,ನಾಟಕಕಾರ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಸತ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು.ಆತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಪುರುಷಾರ್ಥವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇರಬಹುದು-ಈ ಐದು ಅಂಶಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಾದಾಗ ಅದು 'ವಸ್ತು'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸ್ತು ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ಬೀಜ-ಬಿಂದು-ಪತಾಕಾ-ಪ್ರಕರೀ-ಕಾರ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಐದು ಅಂಶಗಳಿಗೆ 'ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು' ಎಂದು ಹೆಸರು.ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ವಸ್ತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಸ: ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಮೂಡಿಸುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು 'ರಸ' ಎನ್ನಬಹುದು. ರಸಾನುಭವವೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ರಸ ಎಂದರೆ ತೀವ್ರವಾದ, ಉತ್ಕಟವಾದ, ಉದಾತ್ತವಾದ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವ. ಕರ್ಣನ ದಾರುಣ ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಓದಿದಾಗ-ಕೇಳಿದಾಗ 'ಪಾಪ!' ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ನಟನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಅಥವಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಣ್ಣೀರು ಮಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ-ಅದರ ನೆನಪು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುದು. ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಷ್ಟು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿಯೋ ಅಷ್ಟು ಅದು ರಸವ್ಯಂಜನೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರ: ರಸವನ್ನು ಅನುಭಾವ್ಯವಾಗಿಸಲು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕು. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪಾತ್ರಗಳು ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳೆಂದರೆ: ವೇಷ - ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು, ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳು ಮತ್ತು ಹಾಡು-ಮಾತುಗಳು ಎಂದರೆ ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆ, ಧ್ವನಿಗಳು. ಇದರಿಂದ, ನಟನು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಟನ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ನಾಟಕವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ವಿಭಿನ್ನ ರುಚಿಗಳುಳ್ಳ ಜನರಿಗೆ ಅದು ಏಕೈಕ ಸಮಾರಾಧನ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ: ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒದಗಿಸುವ ಸಾದನ ಒಂದೇ-ಎಂದರೆ ಮಾತು; ಅದೂ ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ವರೂಪದ್ದು. ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಮಾತಲ್ಲ-ರಂಗದೊಳಗೇ ಇರುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಜ್ಞಾನ, ಅನುಭವ, ಕಲ್ಪನಾಪ್ರತಿಭೆ- ಇವುಗಳಿಂದ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಮೂಡಿ ಬರುವ ಮಾತು ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ನಟನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಟನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಆತನಿಗೆ ಇದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸ್ಥಾನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಅವನು ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃವೂ ಹೌದು, ನಟನೂ ಹೌದು. ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಹೆಣೆಯಲೂ ಬೇಕು, ಅದನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲ, ಅವನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಇಡೀ ನಟಸಮೂಹವು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಮತ್ತು

ಅಭಿನಯ-ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿರುವ ಪಾತ್ರವು ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳು ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊಯ್ದಾಟ-ಅನುಭವಗಳನ್ನು (ಭಾವ) ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇವೆರಡೂ ಇಲ್ಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತು ಈ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಮಾತಿಗೆ ಈ ಶಕ್ತಿ ಇದೆಯೇ? ಇದೆ.

ಮಾತು ಉಚ್ಚಾರಣ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. (ಉಚ್ಚಾರಣ) ಧ್ವನಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಥವಾ ಭಾವದ ಸಂಕೇತ.ಅದು ಶ್ರೋತೃವನ್ನು ತಲಪುತ್ತಲೇ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಮರೆಪಡಿಸಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುವ ಶಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವ (ಪ್ರಾಯಃ) ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಇದು. ಇದನ್ನೇ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು. ಶಬ್ದದ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮಾತು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸ್ಪಂದನವು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದ ಭಾವೋದ್ದೀಪನ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕೋಪವೊ ದುಃಖವೋ ನಗುವೋ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನು ರಸೋತ್ಪಾದನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಂದು ಮಾತುಗಳು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಿ ಅದನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗಿಸಬಹುದು. ಮಾತೆಂಬುದು ಅಂತಃಕರಣ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿ - ಇವೆರಡರ ಮೇಲೆಯೇ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವದ ಪುರಾಣಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದು ದೇವತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ರಾಕ್ಷಸರು ಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಪಾತಾಳದಿಂದ ಭೂಮಿಗೂ ಸರಾಗವಾಗಿ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ನೂರಾರು - ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಜನ ಅವರು. ಗಾತ್ರ-ಶಕ್ತಿ-ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ಬೇರೆ. ಇಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅನುಭವಗಳು, ತುಮುಲಗಳು, ಮಾನಸಿಕ ಹೊಯ್ದಾಟಗಳು,ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಹೇಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅರಿತು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಶಕ್ತನಾದರೆ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ಕಣ್ಣೀರಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದು; ಅವರ ನಗುವಿನ ಅಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಹರಿಸಬಹುದು; ಅವರ ಕೋಪತಾಪಗಳೊಂದಿಗೆ ರೊಚ್ಚಿಗೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಶೋ

ಧಿಸಬೇಕು. ಅವನ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕುವ ಉತ್ಕಟವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಎಂಟೋ ಒಂಭತ್ತೋ ಆಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ್ದಾರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು. ರಸ ಎಂದೊಡನೆ ಶೃಂಗಾರ-ಹಾಸ್ಯ-ವೀರ-ಕರುಣ...ಎಂಬ ಪಟ್ಟಿಯೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ, ಹಲವು ವಿಭಾವಗಳು - ಅನುಭಾವಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ರಸಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನೀರಸವಾಗಿ ಮಾಡುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹಾದಿಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸ್ಥೂಲ ವರ್ಗೀಕರಣ ಇದು. ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ, ಕರ್ಣನ, ರಾಮನ, ರಾವಣನ, ಕೃಷ್ಣನ, ಜರಾಸಂಧನ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ, ಉತ್ತರಕುಮಾರನ-ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಕೇಳುವ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಿಂದ ನಮಗಾಗುವ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ರಾವಣನು ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಶೃಂಗಾರರಸ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಕೀಚಕನು ಸೈರಂಧ್ರಿಯೊಡನೆ ಶೂರ್ಪಣಖಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನೊಡನೆ, ಅರ್ಜುನ ಸುಭದ್ರೆಯೊಡನೆ, ಕೃಷ್ಣನು ಸತ್ಯಭಾಮೆಯೊಡನೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳೂ ಶೃಂಗಾರ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿಲ್ಲವೆ? 'ಗಾಂಡೀವ ನಡುಗುತ್ತದೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಲಾರೆ' ಎನ್ನುವ ಅರ್ಜುನನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಕಣ್ಣು ತೇವವಾಗುತ್ತದೆ-ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಉತ್ತರಕುಮಾರ ಆಡುವಾಗ ನಾವು ಗಹಗಹಿಸಿ ನಗುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ರಸ ಅಥವಾ ಭಾವ ಎಂದು ಕಾಣುವಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ್ಯವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಸಮೀಮಾಂಸಕರು. ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೌಲಿಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ, ಅವನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಭಾವೋದ್ದೀಪನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಎನ್ನಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಪಾತ್ರವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕೆ ನೀಡುವ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು-ಇದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ-ಇವೆಲ್ಲ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಯಾವ್ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ್ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಪಾತ್ರತನ್ಮಯತೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರತಾದಾತ್ಮ್ಯ.

ಕಾಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ, ಆಳವಾಗುತ್ತದೆ, ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವ ಎಂಬುದು ರಸಿಕನ ಮನೋವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ

ಅನುಭವ ಬೆಳೆದಂತೆ ರಸಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಬಹುದು. ಪ್ರೀತಿ, ಭಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ರಸಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಇದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನಿಸಿಕೆ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕೋನ ಬೇರೆಯೇ ಇದ್ದಂತಿದೆ-ಸಂ.)

ರಸಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅನೇಕ. ರಣವೀಳ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ದುರ್ಯೋಧನ, ಆತ್ಮನಿವೇದನೆ ಮಾಡುವ ಅತಿಕಾಯ - ಇವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವೀರ-ಭಕ್ತಿಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆತರುವ ಅಕ್ರೂರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ-ಕರುಣಗಳಿವೆ. ಕೃಷ್ಣ-ಸತ್ಯಭಾಮೆಯರ ಸುವಾದದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ-ಹಾಸ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ಪ್ರಭಾವತಿಯೊಡನೆ ಸುಧನ್ವನು ಆಡುವ ಮಾತು ವೀರ-ಶೃಂಗಾರಗಳ ಬೆರಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ರಸಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಕಗಳಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಪರಿಣಾಮ ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬೆರಸುವ ರಸಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರೋಧವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಇವೆ. ಬಯಲಾಟದ ಮಧುಕೈಟಭರು 'ಅಯ್ಯೋ' ಎಂದು ವಿಕಾರವಾಗಿ ಕೂಗುತ್ತ ಹೊರಳಾಡುವಾಗ ಓಕರಿಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೊಟ್ಟಮಾತಿನಂತೆ ಪ್ರಾಣಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡುವ ಧೀರರ ವರ್ತನೆಯೆ ಇದು? ಹಾಗೆಯೇ ಶೃಂಗಾರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯ ಶರೀರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಶೀಲದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಅಸಹ್ಯತೆ ತರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಕವಿಗಳೇ ಈ 'ಪಾಪ' ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ: ಭಾರತಯುದ್ಧ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಭೂರಿಶ್ರವನ ಮೃತದೇಹವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅರ್ಜುನನು ಕತ್ತರಿಸಿದ ಅವನ ಕೈಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ದುಃಖಿಸುವ ಭೂರಿಶ್ರವನ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಾಯಿಂದ–

"ಅಯಂ ಸ ರಶನೋತ್ಕರ್ಷೀ ಪೀನಸ್ತನ
ವಿಮರ್ದನಃ।
ನಾಭ್ಯೂರುಜಘನಸ್ಪರ್ಶೀ ನೀವೀ
ವಿಸ್ರಂಸನಃ ಕರಃ॥"

ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದ ಕವಿ ಏನಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯವನೆ?

ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದರೆ ಆತನ ಮನಸ್ಸೂ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಹೃದಯದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಗೆಡವಲು ಅಭಿನಯ-ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಶೋಧಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅವು ಶಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದುಃಖವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮಿತ್ರನ ಮರಣವೋ ಮಾನಭಂಗವೋ ಇತರ ಕಷ್ಟವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಮಾತು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಭಾಷೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯು ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಮಾನದಂಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಮಾತನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶೀಲತೆ ಇರಲೇಬೇಕು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮಿತಿ ಏನು-ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದು ನಾವು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ನಾಟಕ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಬಯಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದನ್ನೇ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಐದನೇಯದಾದ 'ಕಾರ್ಯ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಈ ಒಟ್ಟು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆಡುವ ಮಾತು ಅದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಬೀಜ-ಬಿಂದುಗಳು ಈ 'ಕಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಸಂದೇಶದ ತಾಯಿಬೇರು ಎನ್ನಬಹುದು. ಭಾರತ-ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಧರ್ಮಸಂಕಟಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಇದಿರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ಜೀವಿಯಾದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅವಶ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತದೆ, ಪಂಥಾಹ್ವಾನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ನೋವು - ನಲಿವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಅವುಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಇಡಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸೊಗಸು ಬರುತ್ತದೆ; ಕೇಳುವ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೀಮೆಯೊಳಗೇ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ:

ಪಾದುಕಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದಲ್ಲಿ ಭರತನು ರಾಮನನ್ನು ಊರಿಗೆ ಮರಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ರಾಮನೊಂದಿಗೆ ವಾದಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬರುವುದು ಸಮಂಜಸ ಎನ್ನಬೇಕಾದರೆ ದಶರಥನು ಕೈಕೇಯಿಗೆ ವರಕೊಟ್ಟದ್ದು - ಆಕೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದು - ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಏನು? ಭರತ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು: ವರಕೊಟ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಮನೂ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ, ಭರತನೂ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. 'ನಿನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಬೇಡಿಕೊ' ಎಂದು ದಶರಥ ಹೇಳಿದಾಗ 'ಈಗ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು' ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಹುಟ್ಟದೇ ಇದ್ದ ರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಅಂದು ಇದ್ದಿರುವುದು ಅಸಂಭವ. 'ಬೇಕೆನಿಸಿದಾಗ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ' ಎಂದರೂ 'ಆಕೆ ಕೇಳಬಹುದಾದ್ದು ಏನು?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ದಶರಥನು ವರನೀಡಿದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಕೊಳ್ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ನಂತರ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ದಶರಥನಾದರೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು, ತನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದನೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದಿರಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಕೈಕೆ ಕೇಳಿದ ವರ ಅರ್ಥಹೀನ; ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವುದೇ ನ್ಯಾಯ.

ವಾದವೇನೋ ಯುಕ್ತಿಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಮನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ (ನನ್ನಂತಹ) ಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬ ಇದ್ದದ್ದಾದರೆ

ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ರಾಮನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬರಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕ ವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಲೂ ಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಮನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಭರತ ನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಬೇಕು. 'ಬೇಕಾದನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ' ಎಂದಾಗ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಆಗ ಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದು ಯಾವುದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಾಗು ತ್ತದೆ. ದಶರಥನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದನೆಂದ ಮೇಲೆ ಆತ ಕೊಟ್ಟ ವರವು ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ 'ನಿನ ಗೇನು ಬೇಕು?' ಎಂದು ಅವನು ಕೇಳು ತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅಧ್ಯಾಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಾಮ-ಭರತರಿಬ್ಬರೂ ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಬುದ್ಧರಾಗಿ ರಾಮನಿಗೆ ಯುವ ರಾಜ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಲು ಸಿದ್ಧವಾದಾಗಲೂ 'ಬೇಕಾದನ್ನು ಬೇಡು' ಎಂದು ದಶರಥ ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ನಾವು ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ಕೈಕೆ ವರವನ್ನು ಬೇಡಿದೊಡನೆ ಅದು ದಶರಥ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸ ಬಹುದು, ಆದುದರಿಂದ ರಾಮನು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ಮೊದ ಲೇ ರಾಮ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬದಲಾಯಿ ಸಲು ಅಧಿಕಾರವೇ ನಮಗಿಲ್ಲ - ಎಂದು ರಾಮ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದಿಂದ ಕೊಡಬಹುದು: 'ಸುಧನ್ವ ನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಬೇಕೇ? ಬೇಡವೇ?' ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಂದಾಗ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಮಂತ್ರಿ ಗೂ ಪುರೋಹಿತರಾದ ಶಂಖಲಿಖಿತರಿಗೂ ದೊಡ್ಡ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹಿಂದುಳಿದವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಎಂಬುದು ಶಾಸನ. ಅದರ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದರೆ ಅವನು ದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಯಾ ಗಲೇಬೇಕು. ಯಾಕೆ? ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಒಂದು ಶಾಸನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇಲ್ಲವೇ? ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಡಿತನ ಇರಬಾರದು-ಹೇಡಿ ಗಳು ಇರಬಾರದು ಎಂಬುದು ಉದ್ದೇಶ. 'ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹಿಂದುಳಿದವನು' ಎಂದರೆ 'ಹೆ ದರಿ ಹಿಂಜರಿದವನು' ಎಂದೇ ಅರ್ಥವ ಲ್ಲದೆ 'ಕಾಲು ಮುರಿದು ಬರಲು ಅಸಾಧ್ಯ ವಾದವನು' ಅಥವಾ 'ರೋಗಗ್ರಸ್ತನಾಗಿ ಮೂರ್ಛಾಕ್ರಾಂತನಾಗಿ ಬರಬಾರದವನು' ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಧನ್ವನು ಹೆದರಿ ದವನಂತೂ ಖಂಡಿತ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಧರ್ಮಸಂಕಟ ಬಂದಾಗ ಪ್ರಾಮಾ ಣಿಕವಾದ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಅವನು ಹಿಂದೆ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ, ಅದೂ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲಕ್ಕೆ ಆದ್ದ ರಿಂದ ಅವನು ದಂಡನೆಗೆ ಅರ್ಹನಲ್ಲ-ಎಂದು ಮಂತ್ರಿ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು.

ಶಂಖಲಿಖಿತರು ಸ್ಮೃತಿಕಾರರು ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೀಗೆ: ಶಾಸನದ ಉದ್ದೇ ಶವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಚಾ ರಗಳನ್ನು ತರಬಾರದು. 'ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು ಬಾರದೆ ಇದ್ದವನು ಹೇಡಿ' ಎಂದೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಸುಧನ್ವನು ಕೊಟ್ಟ ಕಾರಣವನ್ನು

ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ರಾಜನ ಮಗನಾದ ಕಾರಣ ಅವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಪವಾದ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಬಂದೀತು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟು ಹೇಡಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹದೇ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹು. ಹೀಗೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಂದಾಗ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ವಾದ ಪೌರುಷವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ: ರಾಜಸೂಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಬಂದ ಭೀಮ ಅರ್ಜುನ-ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಜರಾಸಂಧನು ನೋಡಿ ಒಮ್ಮೆ ಅವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಅವರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿ ಅವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಸತ್ವ ಭುಜಬಲಯುಂತರು ಶಸ್ತ್ರ ವಿದ್ಯರು ಕಪಟ ಋತ್ವಿಜರು..." ಮೊದಲಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತರಬಹುದು. ಭೀಮನು ಮಲ್ಲಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಗ್ರೇಸರನು. ಅವನ ದೇಹಯಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಅವಯುವಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನು ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ನಿಲ್ಲುವ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ, ಅವನ ಸಕಲ ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಮಲ್ಲತನ ಕಾಣಲೇಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಮೃದಂಗ ವಾದಕನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತಿರುವಾಗಲೂ ಬೆರಳುಗಳು ತಾಳಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಅರ್ಜುನನು ಧನುರ್ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತನು. ಅವನು ಯಾವ ವೇಷ ಧರಿಸಿದರೂ ಅವನು ನಿಂತಿರುವಾಗ ದೇಹದ ಲಾಘವವನ್ನು ಉಳಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ತುದಿಗಾಲಿನ ಮೇಲೆಯೇ ಭಾರಹಾಕಿ ನಿಂತರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೈಗಳು, ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಕೂಡಾ ಅಯೋಚಿತವಾಗಿ ಬಿಲ್ಲುಬಾಣಗಳನ್ನು ಒಡಿದಾಗ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಚಲಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು ಬದುಕಿನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಇಂತಹ ಸಮರ್ಥನೆಗಳೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದೆಂದೇ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ.

ಹೀಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಆಳವಾದ - ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಂಶವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ಅಂಶ ಎಂಬುದು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಮುಕ್ತ ವಿಚಾರವೇದಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ; ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕ. ಆದ ಕಾರಣ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ, ಇರಬಾರದು. ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಸೋಗುಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಹಲವು ಆಭಾಸಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವಿಚಾರವು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹದಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ ಕತೆ

ಯ ವಸ್ತು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ, ಹೇಳುವ ವಿಧಾನ-ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಮಾತು ಶ್ರೋತೃವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ಆವರಣದಿಂದ ಹೊರದಬ್ಬುವಂತಿರಬಾರದು. ಈ ಮೊದಲು ಕೊಟ್ಟ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗದ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಕೋರ್ಟಿನ ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು "ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು ಶಾಶಕಾಂಗವು ರಚಿಸಿದ ಕಾನೂನನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳು ಇಂಥವು..." ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಮನಸ್ಸು ಪಾಂಡವಾಶ್ವಮೇಧದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಸಬ್‌ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹಾರುತ್ತದೆ. "ಕಂಸನು ಮಧುರೆಯಲ್ಲಿ ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ೯೭೭ರ ದಿಲ್ಲಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಭಾರತದ ಪುರುಷಮೃಗದ ಹಾಗೆ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ತೆರೆಯುವುದರೊಳಗೆ ಆಸು ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೆ, ಮುಂದೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಗೆ ಧಾವಿಸಬಲ್ಲುದು. ಅದನ್ನು ನಾಟಕದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ.

ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಜಟಕಾಬಂಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಬಂಡಿ ಹೊಡೆಯುವ ಜಟಕಾವಾಲನಿಗೂ ಕುದುರೆಗೂ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪರಸ್ಪರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವನು ಚಾಟಿಯಿಂದ ಅದರ ದೇಹವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಹೊ", "ಹುಂ"-ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಡನೆ ಕುದುರೆ ಎಡಕ್ಕೋ ಬಲಕ್ಕೋ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ವೇಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು ಬಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಸವಾರಿ ಮಾಡುವವರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತನಾಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಕತೆಯ ಗತಿ-ಆವರಣಗಳು ಬದಲಾಗಿ ಆಭಾಸ ಉಂಟಾಗಬಹುದು.

ವಾದ ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ. ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಷಯವನ್ನೋ ಸತ್ಯವನ್ನೋ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೋ ವಿವೇಚಿಸುವ ಕೆಲಸ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಆಗುವಾಗ ಅದು ವಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ತತ್ವ ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದಿಸುವವರ ಜ್ಞಾನ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅನುಭವ, ವಿವೇಕ-ಇಂಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅದು ತತ್ವಬೋಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವಾದವು ಮೊಸರನ್ನು ಕಡೆದಂತೆ ಆಗಬೇಕುವಿನಾ ಬೆಕ್ಕುಗಳು ಪರಚಿದಂತೆ ಆಗಬಾರದು. ಮೊಸರು ಕಡೆಯುವಾಗಲೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಕಡೆಗೋಲಿನ ಹೊಡೆತ ಬೀಳುತ್ತವೆ, ಪೆಟ್ಟಿನ ಶಬ್ದವೂ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಫಲ ಬೆಣ್ಣೆ; ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ವಾದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುವುದಿದೆ. ಕತೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಕೆಡಿಸುತ್ತದೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯ ಕಂಬಗಳಾಗಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅವರನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುವ ಗೂಟಗಳಾಗಬಾರದು.

ಪ್ರಸಂಗದ ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತುಂಬ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ನಟನನ್ನು ಕೃತಿಕಾರ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತವೆ. ಆ ಹಗ್ಗ ಎಷ್ಟು ಉದ್ದವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸುತ್ತಲೂ ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರೊಳಗೆ ಅವನನ್ನು ವಿಹರಿಸಲು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಮಾಡದೆ ಪ್ರಚೋದಕ (Prompter)ನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅರ್ಥ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇತರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೇಣೀಸಂಹಾರ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರಂತೆ. ವೇಷ ಹಾಕದೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ನಾಟಕ ನಡೆಯಿಸಿದರಂತೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಇದು ವಿಚಿತ್ರ ಎಂದು ಕಂಡರೂ ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರೂಪದ ಮೇಲಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟಾಯಿತಂತೆ (ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ದಿ| ರಾಳ್ಳಪಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರು ತಮ್ಮ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನಕಲೆ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ)

ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಯುವಜನೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಆದದ್ದನ್ನು ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿದ ನೆನಪಿದೆ, ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ತಂಡದವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ. ಇದರ ಆಧಾರದಿಂದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ನಟರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ತಾವೇ ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದರಂತೆ. 'ನಾಟಕ ಹೊಸತೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು' ಎಂದು ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೊಬ್ಬರು ಬರೆದ ಲೇಖನ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು.

ಈಗ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು, ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಭವ್ಯವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ ಇಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವಂಥವು. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು

ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಬಹುದು ಎಂದು ಅನುಭವ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅತಿಕಡಿಮೆ ರಂಗಸನ್ನಾಹಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ನಮ್ಮ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಯಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನೂ, ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕುಶಲತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪ ನೆಗೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡಕ ಧರಿ ಸುವುದರಿಂದ ಕಣ್ಣಿನ ಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗು ತ್ತದೆ. ಗಡಿಯಾರವನ್ನೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದವನಿಗೆ ಗಡಿಯಾರ ಇಲ್ಲದಿ ದ್ದರೆ ಹೊತ್ತಿನ ಸ್ಥೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡಾ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೇ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಆ ಶಕ್ತಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಲೋಪವಾಗಬಹುದು ಇದು ವಿಜ್ಞಾನ ಒಪ್ಪುವ ಸತ್ಯ. ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ವಾಗಿಯೆ ಉಳಿದರೆ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಕ್ರಮೇಣ ನಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದ ಮಹಾ ದಾರ್ಶನಿಕ ಬರ್ಟ್ರೆಂಡ್ ರಸೆಲ್ಲರು 'In Praise of Idle ness' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾ ದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಕಲೆ ಈ ದುರಂತವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಈ ಶತಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪೋಲಂಡಿನ ಗ್ರೋಟೊವ್ಸ್ಕಿ ಎಂಬವನು 'ಬಡ ರಂಗಭೂಮಿ (Poor Theater)' ಎಂಬ ಹೊಸ ಪಂಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದ:

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವೆನಿಸಿದ ವೇಷಭೂ ಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳು ಇತರ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು - ಇವೆಲ್ಲ ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಾಧನ ಗಳು ನಟ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ ಕೃತಕವಾದ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿ ಸುತ್ತವೆ. ನಟನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯ ವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಇದರಿಂದ ತೊಡಕಾಗು ತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಾಧನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತೊಲಗಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಯನ್ನು ಬಡವಾಗಿಸಬೇಕು. ನಟನು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮುಖಭಾವ - ಇವೆರಡರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇ ಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಭಿನ ಯವು ವಾಚಿತ - ಸಾತ್ವಿಕಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತ ವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದೇ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಸಫಲ ರಂಗಭೂಮಿ...

ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತ ಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಆತನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಥಿಯೇಟರ್ ಲೆಬೊರೆಟೋರಿಯಂ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಇಂದು ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿ ಬೆಳೆ ದಿದೆ. ಗ್ರೊಟೊವ್ಸ್ಕಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ತತ್ವದ ಛಾಯೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ? ಬಯ

ಲಾಟವು ಗ್ರೊಟೊವ್ಸ್ಕಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿ'. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಗ್ರೊಟೊವಿಸ್ಕಿಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಎನ್ನಬೇಕು. ಗ್ರೊಟೊವ್ಸ್ಕಿ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಮುಖಭಾವವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು' ಎಂದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ 'ಧ್ವನಿಯೊಂದೇ ಸಾಕು' ಎನ್ನುತ್ತದೆ.

ರಸ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಎಷ್ಟು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ; ಹಾಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕು; ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ, ಇವೆರಡನ್ನೂ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವ ಕೌಶಲ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾದದಿಂದ, ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಶಬ್ದದಿಂದ-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹದವರಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಯೋಜನಾ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಪೂರ್ವ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ದಾರ್ಶನಿಕ, ಎ. ಎನ್. ವೈಟ್‌ಹೆಡ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ:

'ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂಬುದು ಭಿನ್ನ ಘಟಕಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ತಮ್ಮ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಗುಣವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ· ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇಂತಹ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಯಶಸ್ಸು... ಅದು 'ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪದೋಚ್ಚಾರಣೆಗಳ, ಪದಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸದ ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಘಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸ್ಮರಣೆಗಳ ಯಶಸ್ವಿ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿದ್ದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಘಟನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಖಂಡತೆ ನೇರವೂ ಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ ರಾಗಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ'

ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ

● ದೇರಾಜೆ

ಸಂದರ್ಭ:

ಹಿರಿಯರಾದ ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರ ಕುರಿತಾದ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನನ್ನದೂ ಒಂದು ಕುಸುಮಾರ್ಚನೆಯು ಇರಲೇಬೇಕೆಂದು ಕಾರ್ಯಕರ್ತರಾದ ಗೆಳೆಯರು ಆದೇಶಿಸಿದರು. ನನಗದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಹೌದು. ಶ್ರೀಮಾನ್ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಹೆಸರಾಂತ ಒಬ್ಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕೂಡಾ. ಭಾಗವತಿಕೆ ಒಂದರಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರ ನೈಪುಣ್ಯವು ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಾದನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮರ್ಥವಾದ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಕುರಿತಾದ ಶೈಕ್ಷಣಿಕಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೇಯುತರು ಎತ್ತಿದ ಕೈಯವರು. ಬಹುಮಂದಿ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದು ಅವರ ಗೌರವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಗುರುತ್ವವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡುವ ಅವರ ಪರಿಶ್ರಮವು ಇಂದಿಗೂ ಅವರಿಗೆ ಸಂತಸದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಬ್ಬ ಕುಲಗುರುವೆಂದೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಅಭಿನಂದನೀಯರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಷಯ:

"ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಜೀವಂತ ಕಲೆ" "ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಭಾವಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಕಲೆ", "ನಮ್ಮ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕಲೆ" ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಇದರ ಖ್ಯಾತಿಯು ಹೆಚ್ಚಿದೆ, ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಇದೆ. ಇದರ ಹುಟ್ಟು - ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮೊದಲಾದುವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವುಗಳು, ಸದ್ಯ "ಯಕ್ಷಗಾನ"ವೆಂದರೆ ಏನೆಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆ ಕುರಿತಾದ ವಿಶೇಷ ವಿವರಣೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗಲಾರದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತಾಗಿ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳು ಈಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಜರಗುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರವಂತರೂ ಪರಿಣತರೂ ಚಿಂತನಶೀಲರಾಗಿ ಆ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥಾ ಚಿಂತನೆಗಳಾಗಲೀ ತತ್ಸಂಬಂಧವಾದ ಗೊತ್ತುವಳಿಗಳಾಗಲೀ ಆಯಾ ಗೋಷ್ಠಿಗಳು ನಡೆದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದವುಗಳಲ್ಲ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಕಲೆಯ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪ್ರವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಹ್ವಂಶಪೂರಕವಾದವುಗಳು. ಆ ಕುರಿತು ಕಲಾವಿದರೂ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳೂ ಶುದ್ಧಾಂತಃಕರಣದಿಂದ ಸಹಕರಿಸಿ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕ ಪರಿಶ್ರಮಿಸಿದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಬಹಳಷ್ಟನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಹೀಗೇ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಒಂದು ಆಕಾರವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಣತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಷ್ಟೇ ಅದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಕುರಿತಾದ ದಕ್ಷತೆಯೂ ಹೊಣೆಯೂ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಮುಖವಾದ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶವು

ಸರ್ವಥಾ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಡತಕ್ಕದಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಆಟ' ಮತ್ತು 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಇಬ್ಬಗೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹ್ವಂಶ ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ' ಎಂಬುದು ಆಟಕ್ಕೂ ಬೇಕು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ, ಇರಲೇಬೇಕೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಣತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಸಂಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಟವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿ ಅಧಿಕತರ ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು.

ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಮನ್ನಣೆಯು ಬಹಳ ದೂರವಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲದವರೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದಂತೆ, ಕಾಲ ಮುಂಬರಿದಂತೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೆಂಬವರು ಇದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದು ದುಡಿಯತೊಡಗಿದರಂತೆ. ಈಗಂತೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ಪರ್ವಕಾಲವೆಂದೇ ಅಂದರೂ ಅನ್ನಬಹುದು. ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಅದೇ. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಯಕ್ಷಗಾನ...ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ, ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ, ಮಠದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲಕಡೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನಮಾನ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಯಾವುದಾದರೂ ಸಹಾಯಾರ್ಥ ನಿಧಿ ಕೂಡಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಜರಗಿಸುವ ಸಭೆ - ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಜನ ಕೂಡಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಇದೊಂದು ಸಾಧನವೆಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಯಾವ ಜಾತಿಮತ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಗಂಡಸರೂ ಹೆಂಗಸರೂ ಮಕ್ಕಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯೂ ಈ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಅಭಿಮಾನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದಿದ್ದವನಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂಬಷ್ಟು ವಿಭ್ರಮೆಯುಂಟಾಗಿದೆ ಸಂತೋಷ, ಹೌದೂ ಆದರೂ ಅದರ ವಿವೇಚನೆ ಬೇಕೇ ಬೇಕಲ್ಲ. ಅದಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಈ ವಿಭ್ರಮವು ಕಲೆಗೆ ಅಪಚಾರವೋ ಮಾರಕವೋ ಆಗಿ ಪರಿಣಾಮಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದ ಚಾಪಲ, ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಆಮಿಷ, ಅಗ್ಗದ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಾಮನೆ, ಅನಭಿಜ್ಞತೆ, ಸ್ವಾಧೀನತಾಭಾವನೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದಲೋ ಎಂಬಂತೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನ್ಯೂನಾತಿರೇಕಗಳ ಮೇಲಾಟವುಂಟಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಕಲುಷಿತಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿವೆ ಎಂಬ ದೂರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಈ ದೂರುಗಳು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ದೂರವಲ್ಲ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಂತೂ ಕೇವಲ "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ"ಯೆಂದೇ ಆಗತೊಡಗಿದೆ-ಎನ್ನುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟು ಸರಿಯೋ ಎಷ್ಟು ಸರಿಯಲ್ಲವೋ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವಿಚಾರಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದು ಅಗತ್ಯ. ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೆಂಬುದು ಎಲ್ಲೂ ಇದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಕೆಲ

ಸವು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತೋ ಅಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಪರಿಣತ ವಿಚಾರಮತಿಗಳು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ ಸೌಹಾರ್ದತೆಯಿಂದ ನಿರ್ಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಅವಸರದ ಕಾರ್ಯ ಇದು.

'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ' ಎಂದರೆ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪದ ಕಥನಗಾರಿಕೆ ಎಂದೇ ಅನ್ನಬಹುದು. ಆಟದಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ, ಮೊದಲಾದವುಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಬೇಕಾಗಲಾರದು. ಕುಣಿದು ದಣಿಯುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಅದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕೇವಲ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಕುಂಠಿತಗೊಳಿಸುವುದಾಗಲೀ ಲೋಪಪಡಿಸುವುದಾಗಲೀ ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದೀತು? ಅಲ್ಲ, ಯಾಕೆ? ಪ್ರಸಂಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು ರಸೋತ್ಕರ್ಷತೆಯನ್ನೂ ಕಥೆಯ ಮುನ್ನಡೆಯನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕವಾದಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಡುವ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯವು ಯುಕ್ತವಾದೀತು, ಉಚಿತವೂ ಆದೀತು. ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಪಾತ್ರದ ಸೋಲುಗೆಲವುಗಳು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸೋಲುಗೆಲವುಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕೇವಲ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡತಕ್ಕ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸಮಷ್ಟಿರೂಪದ ಕಲಾರಾಧನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಮೇಲೂ ಅಲ್ಲ ಕೀಳೂ ಅಲ್ಲ. ಆ ಅರಿವು ನಿಲುವು ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಲೆಗೆ ಪೂರಕವಾದೀತು, ಸಾರ್ಥಕವೂ ಆದೀತು. ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ನಿಂದಾಸ್ತುತಿಗಳಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗದೆ ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಹಿರಿಮೆ ಹಾಗೂ ಜಾಣ್ಮೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಮರೆಯತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಾಗಲೀ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಪದ್ಯದ ಭಾವರಸಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ವಿವೇಚನೆಯೂ ನಯನೀತಿಗಳ ಪರಾಮರ್ಶೆಯೂ ಹದವರಿತು ಸೇರಿದ್ದರೆ ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿತೋರಿಸಿದರೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚೀತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತನು ಹಾಡಿದ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳವಾದನದ ಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡರೆ ಉತ್ತಮ, ಹಾಡಿದಪದ್ಯದ ಗುಂಗು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಅಳಿಸಿಹೋಗುವ ಮೊದಲೇ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾಡು ಬರುವಂತೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡತಕ್ಕ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ವ್ಯಾಪ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಆಶ್ರ

ಯುವಾದದ್ದು ಪ್ರಸಂಗ,ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಥಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾಣ, ಹಾಗೆಯೇ ಆರ್ಷೇಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಇದುಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಸದಾನೆನಪಿಸಲ್ಪಿಡಬೇಕು. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಭಾಧಕವಾಗದಂತೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯುಂ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸತಕ್ಕ ಪಾತ್ರದ ಗುಣಧರ್ಮದ ಅರಿವು ಚೆನ್ನಾಗಿರಬೇಕು. ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಿಧದಿಂದಲೂ ಕುಂದುಂಟಾಗದಂತೆ ಆತನು ಜಾಗ್ರತನಾಗಿರಬೇಕಂ. ತನ್ನತನಕ್ಕಿಂತಲೂ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವು ಮುಖ್ಯ. ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಪ್ರಧಾನ,ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಗೌಣ. ಇಂಥಾ ಭದ್ರವೂ ಪರಿಶುದ್ಧವೂ ಆದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲಿನಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡು ಪಾತ್ರಪೋಷಕವಾಗಿ ಪ್ರವೃದ್ಧಿಗೊಂಡು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕು, ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೂಡಿಬರಬೇಕು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ವಾದವಿವಾದಗಳಂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ನಯಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ಮಿತಿ ಇರಬೇಕು, ಔಚಿತ್ಯದ ಒಂದುಂ ಮೇರೆಯಿರಬೇಕು. ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಪೋಷಕಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಉಪಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರತಕ್ಕ ಅಂಶವನ್ನೂ ಅಂತಸ್ತನೂ ಯಾವ ವಿಧದಿಂದಲೂ ಕೆಡಿಸಬಾರದು ಮೇಲಾಗಿ ಸಹಕಲಾವಿದನನ್ನು ಹೀನೈಸಿ ನೋಯಿಸತಕ್ಕಂಥಾ ಕ್ಷುದ್ರಮನೋವೃತ್ತಿಯು ಸರ್ವಥಾ ನಿಷಿದ್ಧವು. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೋತೃಗಳ ತಾಳ್ಮೆಪರೀಕ್ಷೆ ಕೂಡಾ. ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಸ್ವರ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಭಾಷೆ, ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ನಿರೂಪಣೆ, ಹಾಗೆಯೇಂ ಭಾವೋಚಿತವೂ ರಸೋಚಿತವೂ ಆದ ಗಡಸುಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳಂ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಆರ್ದ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಮಾರ್ದವಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿರುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ನೇರಾಗಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಆನಂದದ ಮರಂದೆರೆಯನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪರಿಣತಿಯಂನ್ನು ಸಂತತವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದಲೂ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದಲೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠಮಾಡಿ ಹೇಳತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ತನ್ನ ಪರಿಣತಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಆಶುಭಾಷಣವೆಂಬಂತೆ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕು. ಪರಿಣತರಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನೇಕಬಾರಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಸದಾ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಹೊಸತನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂಥಾ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸತಕ್ಕ ವಿಚಕ್ಷಣತೆಯುಂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಈಗೀಗ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಲೇ ಯಶಃ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ದೂರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.ಇದರಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಾನಿ ಏನಿರದಿದ್ದರೂ ಈ ಪರಿಪಾಠವು ಗೌರವವನ್ನು ತರತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ; ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಕೃತಿಚೌರ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಆದರೂ ಬೇರೆ ಹೇಗೆಂದುಂ ಹೇಳಬೇಕೋ ತಿಳಿಯದು. ಹಾಗಾದರೆ ದಿನದಿನಾ ಹೊಸತನ್ನೇ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು? ಎಂಬೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯುಂ ಸಹಜವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ನಾವು

ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹರಿಸಬೇಕು. ಅಕ್ಷರಮಾಲೆಯಲ್ಲಿನ ಅಕ್ಷರಗಳಿಗಿಂತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಶಬ್ದಗಳು ಹೆಚ್ಚು, ವಿಷಯಗಳು ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಕೇವಲ ನಿಯಮಿತವಾದ ಇಷ್ಟೇ ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಆ ಅಷ್ಟನ್ನೂ ಲಿಖಿತದಲ್ಲಿಳಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದರಂತೆ ಇದು ಕೂಡ. ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂಥಾ ಜ್ಞಾನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಣತಿಗೆ ಕೊರತೆ ಉಂಟಾದೀತು. ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವನ್ನಾದರೂ ಅದನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು, ರಕ್ತಗತಮಾಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಣತಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಲಾರದು. ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಕೂಟಗಳು' ನಡೆಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ, ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅಂಥವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದೋ ಏನೋ? ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಏನು ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನಾದರೂ ಹೇಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಪೂರೈಸಬಹುದು? ಅಭ್ಯಾಸಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದಷ್ಟನ್ನೇ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಅಪಚಾರವಾದೀತೋ ಏನೋ? ಆದರೂ ಅದನ್ನು ನಿವೇದಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅಪರಾಧವಾದೀತು. ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಅಭ್ಯಾಸಕೂಟಗಳಲ್ಲೇ ಅಭ್ಯಸಿಸುವವರು ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವುದೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪದವಿ ಸಂಪಾದನೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯು ತೊಡೆದು ಹೋಗದ ಹೊರತು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮವೇ ಶುದ್ಧವಾಗಲಾರದು. ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲಿಯುವಂತೆಯೇ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಾರದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಕಲಾವಿದನ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಆದರ್ಶವೇ ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾದೀತು. ಹಾಗೆಯೇ ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿಬಿಡುವುದು ಕೂಡ. ಇಂತಹ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ತನ್ನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೇಲು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಓದಿ ಕಥಾಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೇವಲ ಸರಳಾನುವಾದವೆಂಬಂತೆ ಹೇಳುವುದು. ಇದೇ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಸಹಜವಾಗಿ ಇರಬಹುದಾದ ಸಭಾಕಂಪನ, ಭಾಷಾಶೈಥಿಲ್ಯ, ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ,ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ,ಅರ್ಥೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ,ಪಾರಂಗತನಾಗಬೇಕು.ಇದರೊಂದಿಗೇ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಅರ್ಥಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನುತೊಡಗಬೇಕು.

ಎರಡನೇಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ- ಪ್ರಸಂಗವಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಂತೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲುತೊಡಗಬೇಕು. ಬೇರೆಬೇರೆ ರಸಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ರಸಭಾವಗಳು ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವಾದ ಎಡೆಮಾತುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಸಹಜಸುಂದರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗಣ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಸಂದೇಹ ಸಮಾಧಾನಗಳ ವಾದವಿವಾದಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಕಥೆಗೂ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿ ರಂಜಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಲು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಈ ಹಂತದ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು;ತನ್ನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಒಂದನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿನವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕು. ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ-ಮೂರೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿನವುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣತಿಗೆ ತಕ್ಕಂಥಾ ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಹಿತವು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ) ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಅನ್ನಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಿತ್ಯಅಭ್ಯಾಸವೂ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಜತೆಜತೆಯಾಗಿಯೇ ಮುಂಬರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಆದುದರಿಂದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ದೂತ, ದಾಸಿ, ಸಖಿ, ಸೇವಕ ಮೊದಲಾದ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಮತ್ತೆ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಪೋಷಕಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು.ಆನಂತರ ನಾಯಕನೋ ಪ್ರತಿನಾಯಕನೋ ಆಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ತೊಡಗಬೇಕು.ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರದ ಹಾಗೂ ದೈತ್ಯಪಾತ್ರದ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ಜಟಿಲವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ಕೂಡ. ಆ ಸ್ವಭಾವ ಸಹಜವಾದ ಕಂಠಶ್ರೀ ಮತ್ತು ತರಂಗಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮಾತಿನ ಲಹರಿಗಳು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ಸಾಧನೆಯಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವ ಉಪಾಯದ ಪರಿಪಾಠವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು. ಆದುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದ

ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವುದು ವಿಹಿತವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾನಕದ ಅಭಿವ್ಯಂಜನವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಾಗಿ ಆ ಅಭಿವ್ಯಂಜನವು ರೂಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಸಜ್ಜನಸಮ್ಮತವಾಗಲಾರದು; ಕಲೆಗೂ ಸುಕ್ಷೇಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲಾರದು.

ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ, ಉದ್ಧತ, ಲಲಿತ, ಶಾಂತಗಳೆಂಬ ಬಗೆಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತನ್ನ ಪರಿಣತಿಗೂ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಯಾವುದು ಅನುಗುಣವೊ ಅದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅಂತಹದನ್ನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ವಿಹಿತವು. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ಕಾರ್ಯಸಂಯೋಜಕರೂ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಉತ್ತಮ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅವಶ್ಯವು ಕೂಡ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ "... ಅವರು ... ಇಂಥಾ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ?... ನೋಡುವ" ಎಂಬ ಸಲ್ಲದ ಪರೀಕ್ಷಾಚಾಪಲವು ಅಭಿಮಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿದೆ.ಹಾಗಾದಾಗ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಂದಿಕೆಗೆ ಭಂಗಬಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಅದರಿಂದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಕಳೆಕಟ್ಟದೆ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗುವುದಿದೆ, ಇದೆ ಎಂದರೇನು ಅದೇ ಹೆಚ್ಚು ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಂಥಾ ವ್ಯವಹಾರವು ಕೂಡಾ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯೋಗ್ಯವಾಗಲಾರದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಅರ್ಹತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗದೆ ಅಭಿವ್ಯಂಜನವು ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದೇ ಇರುವುದೂ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಪರಿಣತಿ, ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹತೆ, ಸದವಕಾಶ ಹಾಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾದ ಸಾಹಚರ್ಯ ಇವಿಷ್ಟು ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಚೆನ್ನಾಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಕಂಡುಕೇಳಿ ಅನುಭವಿಸತಕ್ಕ ಸುಯೋಗ್ಯ ಶ್ರೋತೃವರ್ಗ. ಆ ವರ್ಗದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೂಡ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಜಾಡ್ಯವು ಕೂಡ ಸಮ್ಮತಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೆಂದೇ ಭ್ರಮೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗುವುದು ಕೂಡ ಚೆನ್ನಲ್ಲ. ಸಲ್ಲದ ಪ್ರಲಾಪಗಳು ಮೇರೆ ಮೀರಿದಾಗ ಶ್ರೋತೃಗಳು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮೊದಲಾದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಎಂದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೇ ತಂಡವಿತಂಡವಾಗಿ ಗೊಂದಲವೆದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಹಗರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದೀತೊ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದರೆ, ಅದರಿಂದಲೂ ಪಕ್ಷಪಂಗಡಗಳಿಗೋ ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆಗೊ ಆಹಾರವಾದರೂ ಆಯಿತೆ. ಆದರೂ ಚಿಕಿತ್ಸಕಬುದ್ಧಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರ ಹಾಗೂ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಶುದ್ಧಾಂತಃಕರಣದ ಸಹಕಾರಬೇಕು. ಬೆಳೆಯುವ ಮತ್ತು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಕಲೆಗೆಪರಿಣತರೂ

ಸಹೃದಯರೂ ಆದವರ ವಿಮರ್ಶೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಏನೋ ಒಂದಿಷ್ಟು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ರೂಪರೇಷೆಗಳು ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ನಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದೇನೆ, ಅದರಂತೆ ಆ ಕುರಿತಾಗಿ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ನನಗನಿಸಿದಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಲೀಪುಲಾಕ ನ್ಯಾಯದಂತೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಪರಾಂಬರಿಸೋಣ; ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ:

ಪಂಚವಟಿಪ್ರಸಂಗ: ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀರಾಮನ ಪ್ರವೇಶ.

"ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲಸಮೀಪದಿ
ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ।
ರೂಢಿಪಾಲರು ಪಂಚವಟ್ಯದ ಕಾಡಿನೊಳಗೆ॥

ಮೊದಲ ಹಂತದಂತೆ ಇದರ ಅರ್ಥ ತೀರಾ ಸರಳ, ಸಾಮಾನ್ಯ: ಶ್ರೀರಾಮ:- "ಪಿತೃವಾಕ್ಯಪರಿಪಾಲನಾರ್ಥವಾಗಿ ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಂದಿಗೆ ವನವಾಸವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು, ಇತ್ತ ಈ ಪಂಚವಟಿ ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ನೀರಿದೆ. ಇಲ್ಲೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಎಲೆಮನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ವಸತಿಹೂಡೋಣ"

ಇಷ್ಟು ಸಾಕಾಗಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಮತ್ತಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಮುನ್ನಡೆ.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಂತೆ ಅರ್ಥ ತೀರಾ ಸರಳವಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಭರತನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಟ್ಟದ್ದು ವಿರಾಧನನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು, ಅತ್ರಿ-ಅಗಸ್ತ್ಯಾದಿ ಮುನಿಗಳನ್ನು ಕಂಡದ್ದು, ಮತ್ತೆ ಪಂಚವಟಿಗೆ ಬಂದದ್ದು. ಹಾಗೆಯೇ ವಟವೃಕ್ಷದ ವೈಶಾಲ್ಯ, ತಿಳಿನೀರಿನಿಂದ ತುಂಬಿಹರಿಯುವ ಗೋಮತೀನದಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀರಾಮನು ಆತ್ಮಗತವಾಗಿಯೇ ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿಶದಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರನ್ನು ಕುರಿತೇ ಮಾತನಾಡಿದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಗೆಯೇ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಕುರಿತು "ತಮ್ಮಾ, ಮುಂದೇನು ಮಾಡೋಣ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು "ಬಿನ್ನೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ" ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದೆ "ವನದ ಫಲಗಳ ಕ್ಕೊದು .." ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಂತೆ-ಶ್ರೀರಾಮನು ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿಕೊಂಡು - ನಿರ್ಮಲ ಜಲದಿಂದ ಕೂಡಿ ತುಂಬಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಪ್ರಾಕೃತಿಕವಾದ ನಿಸರ್ಗದ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸಿ, ಆ ಎಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಮನಃ

ಸಂತೋಷವನ್ನು ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥ ಗಾರಿಕೆಯು ತುಂಬಿ ಬರಬೇಕು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ "...ಸವಿೂಪದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ ರೂಢಿಪಾಲರು..."ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಸುವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು.ದಂಪತಿಗಳಾದ ರಾಮ ಸೀತೆಯರಿಗೊಂದು ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾದ ಲಕ್ಷ್ಮ ಣನಿಗೊಂದು ಪರ್ಣಮಂದಿರವಿರಬೇಕು. ಬೇರೆಬೇರೆ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ವಾಸಿಸತಕ್ಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವುಳ್ಳ ರಾಜಮನೆತನದವರು ಅವರು. ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು - ರೂಢಿ ಯನ್ನು ಅವರು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ-ಅದನ್ನು ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕಾದವರು ಅವರು. ಅರಸು ಗಳಿಗೆ ರೂಢಿ (ರಾಜ್ಯ) ಪರಿಪಾಲನೆಯು ಎಂತೋ ಅಂತೆಯೇ ರೂಢಿಗೊಂಡಿರುವ-ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ - ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ನಿಯ ಮಗಳ ಪರಿಪಾಲನೆಯು ಕೂಡ. ಇವರು ವನವಾಸಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಪರ್ಣಮಂದಿರದ ಲ್ಲೇ ಇವರ ವಾಸ. ವನ್ಯಪ್ರದೇಶವಾದ್ದ ರಿಂದ ಈ ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರ ನಿವಾಸವು ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಅದ ರಂತೆ ಅವರು "...ಸವಿೂಪದಿ ಮಾಡಿಕೊಂ ಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ..." ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಜಾಣತನಕ್ಕೆ "ನಮೋ" ಅನ್ನಬೇಕು. "...ಸ ವಿೂಪದಿ"ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥೈಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊ ಲಬಾಗುವಂತೆ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. "...ನಿ ರ್ಮಲ ಜಲಸವಿೂಪದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ..." ಆ ನದಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಪರ್ಣಶಾಲೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಎಂ ದೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವನ್ನೂ ಔಚಿತ್ಯದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿ ದಾಗ ಆ ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವಾದ ಸೊಗಸು ಸಜ್ಜನಸಮಾರಾಧನೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಬಹುದು.

ಪದ್ಯದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸತಕ್ಕ ಕುಶಲಗಾರಿಕೆಯ ತಂತ್ರ ವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಪ್ರಸಂಗ:- ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ-ದ್ವಾರಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಊಟ ತೀರಿಸಿ ಮಲಗಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅರ್ಜುನನೂ ಕೌರವನೂ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ಮಾತಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ.ಮಾತು ಮುಂಬರಿದು, "...ಚೆನ್ನಾಯಿತು ನೀವು ಬಂದ ಕಾರ್ಯ ವೇನೆನೆ...।" "ಚಿನ್ಮಯ ಕೇಳು ಯಾದ ವರು ಕೌರವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭೇದಗಳುಂಟೇನೆ॥" ಇಲ್ಲಿ "ಭಿನ್ನ" "ಭೇಧ"ಗಳೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಕೌರವನ ಜಾಣತನದ ವಿಶ್ಲೇಷ ಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಯಾಯಾತಿಯ ಶಾಪ ದಿಂದ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಾಹಿರರಾದ ಯಾದವರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಯಾಜಮಾನ್ಯ ದಿಂದ ದ್ವಾರಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾದವರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಸ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೇ ಯಾದವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಸ್ತಿ ನಾವತಿಯ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರವು ತಮಗೆ ತಮಗೆ ಎಂದು ಬಯಸಿ ಆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ ಕೌರವ ಪಾಂಡವರು. ಹಾಗಾದರೆ ರಾಜ್ಯಾಭಿಲಾಷೆಯ ಧ್ಯೇಯ ದಲ್ಲಿ ದ್ವಾರಕೆಯವರಿಗೂ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯ ವರಿಗೂ ಯಾವ ಭೇದವೂ ಇಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಬಂಧುಗಳನ್ನು ಕೊಂದು

(ಕೃಷ್ಣ-ಕಂಸನನ್ನು) ಮುಂದೆ ಬಂದ ಯಾದವರಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಬಂಧುಗಳಾಗಿದ್ದು ತಾವು ತಾವೇ ಕಚ್ಚಾಡಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕ ಕೌರವಪಾಂಡವರಿಗೂ ನಡವಳಿಕೆಯ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ? ಹೀಗೆ ಯಾದವರು,(ಕೌರವ + ಪಾಂಡವ =)ಕೌರವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭೇದಗಳಿಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಕೇವಲ ಕೌರವನ ಧೋರಣೆಯು ಯಾಕೆ ದುರ್ನೀತಿಯಾಗಬೇಕು? "...ನೀವು ಅನ್ಯೋನ್ಯರಾದರೆ ಬಲಂಬೆಡಗು ರಂಜಿಸುವುದು ರಾಜ್ಯದಲಿ, ಚೆನ್ನಾಯಿತು..." ಎಂಬ ಯಾವ ಕೃಷ್ಣನ ಕಟಕಿಯ ಬಾಯುಪಚಾರ ಎಷ್ಟು ಹಿತವಾದೀತು? ಯಾಕೆ? ಈ ಸೋಗು.

ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ಆರೋಪ ಪ್ರತ್ಯಾರೋಪವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸತಕ್ಕ ಜಾಣ್ಮೆಗೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಉಪದೇಶ.

"ಧರಣಿಗೋಸುಗ ನೀವು ನಿಜ ಸೋದರರು... ಬಹುದೆಂದ॥

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ:- ಅಸ್ಥಿರವಾದ ಈ ಭೂಮಿಗೋಸ್ಕರ ಯುದ್ಧ ಬೇಡ. ನಿಜಸೋದರರಾದ ನೀವು ನಿಮ್ಮೊಳಗೆ ಯಾಕಾಗಿ ಹಳಚುವಿರಿ? ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಸುಮ್ಮನೇ ಇದ್ದ ನಮ್ಮನ್ನೂ ಈ ನಿಮ್ಮ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದೀರಿ. ನೀವೂ ಪಾಂಡವರೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದರೆ ಬಂಧುಗಳಾದ ನಾವು ಸಂತೋಷಪಡುವವರು. ಎರಡು ಕಡೆಗೆ ತೀರಾ ಸಂಬಂಧಿತರಾದ ನಾವು ನಿಮ್ಮೊಳಗೆ ಯುದ್ಧ ಬೇಡವೆಂದೇ ಆಗ್ರಹಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಯುದ್ಧವು ಆಗಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆಂದಾದರೆ ನಮಗೆ ದುರ್ದೆಶೆಯೇ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಬಹುದು. ನೀವೆಂದಂತೆ ನಿಮ್ಮ ಇತ್ತಂಡಕ್ಕೂ ನಾವು ಸಹಾಯಮಾಡಬೇಕು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ದಿಕ್ಕುದೆಸೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದ ಯಾದವರು ನಾವು. ಏನೋ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಜ್ಯ ಎಂದು ಮಾಡಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ನಿಮ್ಮ ಹಠದಂತೆ ನಿಮ್ಮ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ನಾವು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಒಂದಂಶದ ಜನನಷ್ಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೇಬೇಕಾಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಈ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ಭದ್ರತೆಯಿಲ್ಲ. ಏನೇನೋ ಆದೀತು. ಒಂದಾಗಿದ್ದ ನಾವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹರಿಹಂಚಾಗಿ ಹೋಗುವ ದುಃಸ್ಥಿತಿ ಬರುವುದು ಬೇಡ..."

ಕೌರವ:- ನಮ್ಮ ಈ ಯುದ್ಧವಂತೂ ಅನಿವಾರ್ಯ. ನಿಮ್ಮ ತಾಟಸ್ಥ್ಯಧೋರಣೆಯ ಒಳಗುಟ್ಟು ನಮಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ನಾವು ಹೊಯ್ದಾಡಿ ಒಂದು ತಂಡ ಸತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ತಂಡ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಉಳಿದವರು ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೋತೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಂಧಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣರಾದ ನೀವು ಉಳಿದು ಸೋತಿರುವ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯವರ ಮೇಲೆ ಏರಿ ಬಂದು ಇಡೀ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಬಳಿಸುವ ಹಂಚಿಕೆಯೇ ನಿಮ್ಮದಾಗಿರಬೇಕು..."ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಈ ಕುರಿತು ಇಷ್ಟು ಸಾಕು.

ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ-ಪದ್ಯ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳು ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ, ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಅದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಳ್ಳುವ ಕೌರವನು—

"ಹರಿಯೆ ನೀ ಪಾಂಡವರಪಕ್ಷವೇ ಹೊರತು ನಮ್ಮೊಳಗಾಗುವೆಯು?... ನೀ ಪಾಂಡವರ ಪಕ್ಷವೇ? ಹೊರತು ನಮ್ಮೊಳ ಗಾಗುವೆಯು?... ನೀ ಪಾಂಡವರ ಪಕ್ಷವೇ ಹೊರತು, ನಮ್ಮೊಳಗಾಗುವೆಯು?"

ಹೀಗೆ ಸ್ವರಭಾರದಿಂದಲೇ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಅಂಥಾ ಭಾವಗಳು ಸ್ಫುರಿಸಬೇಕು.

ಪದ್ಯದ ಪದವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಆ ಭಾವವು ಮತ್ತೆಮುಂದೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾ ಡುವ ಕೌಶಲವನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗ:– ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರು ಎದುರೆದುರಾದಾಗ ಅರ್ಜುನನ ಮೊದಲೆ:

"ಎಲವೋ ಸೂತನ ಮಗನೇ ನೀ ಕಲಹದೊಳತಿಸಹಸಿಗನೇ?..."

ಅರ್ಜುನ:– "...ಎಲವೊ, ಸೂತನಮಗ ನೇ,– ನೀ ಸೂತನ ಮಗನೇ? ಆಗಿದ್ದರೆ ಕಲಹದಲ್ಲಿ ಸಹಸಿಗನೇ? ಕಲಹದಲ್ಲಿ ಸಹಸಿ ಗನೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ನೀ ಸೂತನ ಮಗನೇ? ಇದನ್ನೇ ಉಚಿತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಕರ್ಣ ನಲ್ಲೇ ಅವನು ಯಾರು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸು ವುದು. ಮುಂದೆ ಹೂಳಿದ್ದ ರಥವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವ ಕರ್ಣನ ಮೇಲೆ "ಬಾಣ ಹೊಡೆ" ಎಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿ ದಾಗ "ಮನಸಿಜಪಿತ ನೀನು... ಕರ್ಣ ನಾರೈ... ಎಂದು ಅರ್ಜುನನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನೊಡನೆ ಪರಿಪರಿಯಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ "ಪೊತುಮುರ್ಚುರೇ ಕರ್ಣ..." ಎಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಕರ್ಣನನ್ನು ಕೊಂಡಾ ಡಿದಾಗ ಅರ್ಜುನನು ನೊಂದುಕೊಂಡರೂ ಕರ್ಣನ ಕುರಿತಾದ ಅವನ ಸಂದೇಹವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದಾಲಿಸಿದಾಗ "..... ಸೂತನ ಮಗನೇ... "ಎಂಬುದು ಎಷ್ಟು ಸಹಜ ವಾದುದು ಎಂದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಹಜಸುಂದರವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಬಹು ದಾದ ಅವಕಾಶವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಸುಪ್ತವಾ ಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದ ರ್ಯಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋ ಣ. **ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗ:–** ಶೂರ್ಪಣಖಿ ಯ ಆಗಮನ. ಅರ್ಭಟಿಸಿ ಬಂದು ಬಂದು- "...ಬಂದು ದೂssssರದಿಂದ, ದೂssssರ ದೀದ ದೂರದಿಂದ ನೋಡಿದಳಸುರೆ..."

ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ದೂರದಿಂದ ಕಂಡ ಅವಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ದೂರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಕಡಿಮೆಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ನೋಡು ತ್ತಾಳೆ - ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮೋಹ ಗೊಂಡು ಆ ಸುಂದರಾಂಗನಿಗೆ ತಾನು ತಕ್ಕ ವಳಂತೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಬಯಸಿ ತನ್ನ ಮಾಯಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ— "ಹದಿನಾರು ವತ್ಸರದ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ—ಮುದ ದಿಂದ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿ... ಪೊಗೋಲನುರು ಪಟ್ಟದಾನೆಯುಂದದಲಿ,... ರಾಘವನ ಬಳಿ ಗಾಗಿ ಬಂದಳೊಲವಿನಲಿ,... ಕರವ ಮುಗಿ ದಳು ಬಳಿಕ... ಅರುಹಿದಳು ಕಾರ್ಯ ಗಳ... ಅಂತರಸ್ಥಿತಿಯ..."

ಶ್ರೀರಾಮನು ಆ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬುದು ವಾಸವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಶೂರ್ಪ

ಣಖೆಯು ಮೊದಲೇ ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಅವನ ಕುಲದೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ತನ್ನಂತಹ ರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಅವನೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸತಕ್ಕ ರೀತಿನೀತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವ ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವಳು ಭಾವಿಸಿರಬಹುದು. ಅದರಂತೆ "...ರಾಘವ ನರರಪತೇ ಶೃಣುಮಮವಚನಂ......" ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಘನತೆಯು ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಯೇ ಆಗಿ "...ಬಲು ಬೇಗ ಕರೆಯೊ..." ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಮತ್ತೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬಷ್ಟು ಇಳಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಅವಳು ಯಾರೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರಿಗೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಬಂದ ಆ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ "ಇವಳಿಷ್ಟೇ "ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಆ ಪದ್ಯ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಂಥಾ ಪ್ರತಿಮಾಸಂಕೇತಗಳು ಮಡಿವರ್ಗದವುಗಳೆಂದು ಹೇಳಲ್ಪಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವಿರಳವೆಂದೇ ಅನ್ನಬಹುದು. ಆದರೂ ಈ ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ - ಪ್ರಸಂಗ ಅಷ್ಟೇ. ಶೂರ್ಪಣಖೆಯು ತನ್ನ ಹೃದಯ ಭಾವವನ್ನು ಶ್ರೀರಾಮನಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾಳೆ ಎಂಬಂತೆ ಕವಿಯು ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅವಳು ರಘುಪತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಕೇವಲ ನಮಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಲ್ಲ "ಕರವ ಮುಗಿದಳು .." ಕೈಗಳು ತನ್ನವೇ ಆದರೂ ಅವನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಮುಗಿದಾಗ-ಕೈಮುಗಿಯುವುದು ಬಾಹ್ಯಾಚರಣೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೈ ಜೋಡಿಸುವುದು ಈಪ್ಸಿತಾರ್ಥದ ಕ್ರಿಯಾ ಸಂಕೇತ. ರಘುಪತಿ" ಎಂದರೆ ಶ್ರೀರಾಮನೇ ಹೌದು. ಆದರೂ ಆ"ಪತಿ" ಶಬ್ದವು ವಿಶೇಷಭಾವ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ "ನರಪತೇ" ಎಂಬುದು ಕೂಡ. "...ಶೃಣು ಮಮ ವಚನಂ..." "ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳು" ಅರ್ಥ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ "ಶೃಣು" ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆ ಶಬ್ದವನ್ನುಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ (ಚುಂಬನಕ್ಕೆ) ಸಿದ್ಧತೆ ಈ ಪ್ರಚೋದನೆಗಾಗಿಯೇ ಶಾಬ್ದಿಕಸಂಕೇತವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿದಂತೆ ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಮುಂದೆ ತನಗೂ ರಾಮನಿಗೂ ಇರತಕ್ಕ ಕುಲ,ರೂಪ,ಸೌಂದರ್ಯಾದಿಗಳ ಸಮಾನತೆಯನ್ನೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಅವಳು ವಿದಿತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಪರ್ಯಾಯ ಸಂಬಂಧದ ಹೋಲಿಕೆಯೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹೃದಯಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಸಂಕೇತ. ಅದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂಥಾದ್ದು ಮಾತಿನಮೋಡಿ. ಆದಾವುದೂ ಫಲಿಸದಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಗಡಿಬಿಡಿಯೇ ಗಡಿಬಿಡಿ.

ಹೀಗೆ ಇಂಥಾ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಚಾರ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾದ್ದೇನೊ ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸುವು

ದಲ್ಲ-ಅದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಹೇಗೂ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನಾರಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಅದರಂತೆ ಯಾವ ಯಾವ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಯಾವುದನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾದೀತು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವಶ್ಯವೂ ಹೌದೇನೋ?

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಎಂಥಾ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದ್ದು, ಎಷ್ಟು ಗುರುತರವಾದದ್ದು, ಹಾಗೆಯೇ ಎಷ್ಟು ಮೌಲಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗಬಹುದು. ನಿರಂತರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಜ್ಞಾನಾನುಭವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಹತೆಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಯೋಗ್ಯತೆಯಿದ್ದರೆ ಸಿದ್ಧಿಯೂ ಆದೀತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೇ ಸಾಕಾದರೆ ಹಿತ್ತಿಲಕಡೆ ಬಾಗಿಲೂ ಇದ್ದೀತು.

ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಮೂರೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿದನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಆ ಮೇಲೆ ಅವನ ಹೊಣೆ ಹೆಚ್ಚು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ಬಾಧ್ಯತೆಯು ಗುರುತರವಾದದ್ದು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಲೋಕವೊಂದು, ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ಲೋಕ ಇನ್ನೊಂದು, ಈ ಎರಡೂ ಲೋಕಗಳ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಿರಬೇಕು. ಆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಕಾಲಗಳ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳೇನು? ಏಳುಬೀಳುಗಳು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಲೋಕಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು. ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆಯೇ? ಇದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಸಂಗತ ಎಂಬುದನ್ನೂ ವಿವೇಚನಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಗೂ ಮೂಲಗ್ರಂಥದ ಕುರಿತು ಇನ್ನಿತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಯೋಗದಿಂದ ನಡೆಸುವ ಇಲ್ಲವೆ ಆತ್ಮಗತವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುವ ವೈಚಾರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಹದವರಿತು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು, ಆದರೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾದ ರಸ-ಭಾವಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಬಾರದು ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಥೆಗೆ ಭಂಗಬಾರದಂತೆ ತನ್ನ ಲೋಕಾನುಭವದ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕು. ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಳಗೆ ತಾನು ಸೇರಿಕೊಂಡು ತಾನೇ ಆ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕೌಶಲವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಈ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಬಹಳಷ್ಟು ಎಚ್ಚರವನ್ನು ತಳೆದಿರಬೇಕು, ಒಂದಿಷ್ಟೇ ಆದರೂ ಲೋಪದೋಷಗಳುಂಟಾದರೆ ಅವು ಇನ್ನಿತರ ಕಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಮೇಲೋ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮೇಲೋ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಬಹುದು, ಕಲೆಯ ಆರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರಕವೇ ಆಗಬಹುದು.

"ಕಲಾ ವ್ಯವಸಾಯ" ಎಂಬುದೊಂದು ಮಾತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ? ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರ, ಬೀಜ, ನೀರು, ಗೊಬ್ಬರಗಳೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಕಳೆಕೀಳುವ ಕೆಲಸ ಕೂಡ. ಆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಬೇಕು, ಅದರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೂ ಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕೂಡ. ❋

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ

● ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ವಿದ್ವಾನ್

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ,ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ ತಿಟ್ಟುಮಟ್ಟುಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಸುಧಾರಣೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಮಹನೀಯರನೇಕರು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎರಡು ರೂಪಗಳಾದ ಆಟ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ವಿವರಣೆಯೂ ಈ ಲೇಖನದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.ಏಕೆಂದರೆ,ಇವೆಲ್ಲ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಚಿರಪರಿಚಿತ.ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಈ ಲೇಖನ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಆಟದಲ್ಲಿ ಸರಳವೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢವೂ ತುಸು ವಿಸ್ತಾರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ: ಆಟದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ತರದವರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಿರುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯಂಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರೌಢರೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ರಂಜನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೂ ಒಂದು ಕಲೆ. ಕಲೆ ಎಂದೊಡನೆ ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಂಚ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಾತಿನಿಂದ, ಕೃತಿಯಿಂದ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬಲ್ಲುದೆಲ್ಲವೂ ಕಲೆ ಎನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪಕತೆಗೆ ಕುಂದುಂಟಾದೀತು· ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಮಾನವ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕವಾಗಿಆನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಸೇರುತ್ತವೆ· ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ನಿಶ್ಚಿತ. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆನಂದ ಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನುಳಿದು ಕೇವಲ ಒಂದು ರಸದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಆನಂದದಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದು ಕ್ಷಣಿಕಮಾತ್ರವಾಗಿ ಹೋದರೆ ಕಲೆಯ ಗುರಿ ಸಾಧಿತವಾದಂತಾಗದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಧರ್ಮನೀತಿಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾನಂದವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಮವೆನಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಕೇವಲ ಜನಜೀವನ ಚಿತ್ರಣ ಮಾತ್ರವಾದ ಕೃತಿಗಳು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಮಯವಾದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಯಂತೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ವೇಳೆ ಮಾನವನ ವಿವಿಧ ರಂಗಗಳನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸಿ ಆತನನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತನನ್ನಾಗಿಯೂ

ಮಾಡಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ರಸಾತ್ಮಕವಾದ ವಾಕ್ಯವೇ ಕಾವ್ಯತಾನೆ! ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಸಂಭಾಷಣಾ ಬಾಹುಳ್ಯವಿರುವ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಂತೆಯೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಂತೆ ಇದು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾದ ವಾಕ್ಯಪುಂಜಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನು ಕಥೆಯ ದಿಗ್ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದವನ್ನು ಹಾಡಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಿದೊಡನೆಯೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಆ ಪದ್ಯದ ವ್ಯಾಪಕತ್ವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಂತೆ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೆಣೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಿನೇಮಾ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದಿಗ್ದರ್ಶಕನ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ತು ವಾಗ್ವೈಖರಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಪುರಾಣವಾಚನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಮಾಡಿದಂತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಥೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ. ತಾನೇ ಆ ಪಾತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದು ಪದ್ಯದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾತಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದಾಗ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವುದು ಎಂಬ ಮಾತೇ ಯುಕ್ತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪೀಠಿಕೆ, ರೂಪವಿಸ್ತಾರ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಪೀಠಿಕೆ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಿರುವ ವಿಷಯದ ಸಂಕ್ಷೇಪರೂಪವೆಂಬುದು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಥಾನಾಯಕನದೇ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಅಥವಾ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನಲೆ, ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವ, ಕಾರ್ಯ ಕಲಾಪಗಳ ವಿಸ್ತಾರಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಸರಿಯೆಂಬಂತೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಸ್ವಗತವಾಗಿ ಭಾಷಣದಂತೆ ಮಾಡುವುದೂ ಇದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ಆಪ್ತ ಸಚಿವ, ಅಥವಾ ಸಭಾಸದರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವಂತೆಯೂ ಮಂಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಗೆ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಬಲ್ಲ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಮಾಡಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಭಾಷಣ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ವಿಮರ್ಶಾರೂಪದ ಪ್ರಬಂಧದಂತೆ ತೋರಿದರೆ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಎಷ್ಟೇ ಒಳ್ಳೆಯದಾದರೂ ಸಭಾರಂಜನೆಯಾಗದು, ನೀರಸವೇ ಆಗಿ ತೋರಿತು. ಉದಾ - ಒಮ್ಮೆ ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗ: ಕೌರವನ ಪೀಠಿಕಾಪ್ರಕರಣ. ಆತನು- "ಹಲವರು ತಪ್ಪುಮಾಡಿ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಬ್ಬ ಶಕ್ತಿಯುಕ್ತವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಲೆಗೆ ಹೊರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತನು ತಾನು ಮಾಡದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನೂ ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಯುದ್ಧ, ಇಲ್ಲವೆ ಅನಾಹುತ ವಿಪ್ಲವಗಳಿಗೆ ಹಲವರು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪುಗಳೇ ಕಾರಣವಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಒಬ್ಬನ ಅಚಾತುರ್ಯವೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ರಾವಣನೊಬ್ಬನೇ ತಪ್ಪುಗಾರನಲ್ಲ. ರಾಮಾದಿಗಳಿಂ

ದಲೂ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ತಪ್ಪುಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ರಾವಣನ ಮೇಲೆಯೇ ಹೊರಿಸಲಾಗಿದೆ." ಎಂದು ದೀರ್ಘವಾದ ಭಾಷಣ ಮಾಡಿ, ಕುರುವಂಶದಲ್ಲಿ ಶಂತನು ಭೀಷ್ಮ ದೃತರಾಷ್ಟ್ರ. ಪಾಂಡು ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ತಪ್ಪನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದರೆಂದೂ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಹೊರಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ತಾನು ಒಂದು ಕೂಟಕಟ್ಟಿ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾ ಬಂದುದೆಂದೂ, ಆಗ ತನ್ನ ಕೂಟದವರಿಂದಲೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ತಪ್ಪುಗಳಾದುವೆಂದೂ (ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರ, ಘೋಷಯಾತ್ರೆ, ಗೋಗ್ರಹಣ) ವಿಷಯವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮಾಡಿದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರೂ ತಾಳ್ಮೆಗೆಟ್ಟರು. ಆತನು ರಾಮಾಯಣ ಭಾರತಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಂತೆ ತೋರಿತಲ್ಲದೆ, ಕೌರವನ ಪೀಠಿಕೆಯು ಅರ್ಥವದಾಗಿರಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಕೌರವನ ಚಲ, ಮತ್ಸರ ಕುಹಕೋಪಾಯ ರಾಜಕೀಯ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತತೆ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ಆ ತನಕದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಸಹಜ ಧರ್ಮದಂತೆ ವರ್ತಿಸಿದುದು ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಸಮಯೋಚಿತವೆಂದು ಆತನು ಆಡಿತೋರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಇದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆತನ ಪೀಠಿಕೆಯು ತಾನೆಲ್ಲಿಯೋ ಓದಿದ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾಗ್ರಂಥದ ಸಾರಂಶವನ್ನಷ್ಟು ಹೇಳಿದಂತೆ ತೋರಿತು. ಪೀಠಿಕೆಯು ಒಡನೆ ಮನವುಂಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಪ್ರಾರಂಭದ ಮಾತಾದರಿಂದ ಸಭಿಕರೆಲ್ಲರ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಆಗ ಆ ಕಡೆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ನೀರಸವಾದರೆ ಮುಂದೆ ಎಷ್ಟು ರೋಚಕವಾಗಿದ್ದರೂ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವಾಗದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವರು ಯುಕ್ತವಾದ ಒಂದು ಗಾದೆ ಮಾತನ್ನೋ ಲೋಕೋಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದುವನ್ನೋ ಹೇಳಿ ಮತ್ತೆ ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಗುವುದಿದೆ: ಆ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೌರವನ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ, 'ಗತಾನು ಗತಿಕೋ ಲೋಕಃ ನ ಲೋಕಃ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕಃ'- ಜನರು ಬೇರೆಯವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸದ್ಯ(ಕೌರವ) ನನ್ನನ್ನು ದೂರುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ನಮಗಾಗದವರು. ವಿಪಕ್ಷೀಯರು ದೂರುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಸತ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸದೆ ಇತರ ಅನೇಕರು ಅದಕ್ಕೆ ದನಿಗೂಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಾಜ್ಯವು ನಮಗೇ ಸೇರಿದ್ದು. ನಮ್ಮಪ್ಪನು ಕುರುಡನೆಂದು ಭೀಷ್ಮಾದಿಗಳು ಪಾಂಡುವಿಗೆ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆತನು ಆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದನು. ಆ ಮೇಲೆ ಪಾಂಡವರು ನಿಯೋಗ ಜನ್ಯರಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಅವರು ಹುಟ್ಟುವಾಗ ಅವರಪ್ಪನಿಗೇ ಇಲ್ಲದ ಅಧಿಕಾರವು ಮತ್ತೆ ಅವರಿಗೆ ಬರುವುದೇ? ಆ ಅಧಿಕಾರವು ನನ್ನಪ್ಪನಿಗೇ ಸೇರಿತು. ನಾನು ಅದನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ. ಆಗ ಎಲ್ಲರೂ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದುದ್ದರಿಂದ ಒಪ್ಪಿದರೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಭೀಷ್ಮಾದಿಗಳು ಮೋಹಪರವಶರಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಅವರಿಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಿಸಿದರೂ ಅವರದನ್ನು ದ್ಯೂತದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಮೋಸದ್ದು ಅನ್ಯಾಯದ್ದು ಎಂದು ನಮಗಾಗದವರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಮ್ಮದನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯ.

ಚಂದ್ರವಂಶದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾಸನಾಧಿಕಾರವು ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಕೂಡದು. ಕೌರವನ ಅನ್ಯಾಯ ವರ್ತನೆಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ಹೇಳುವವರು ಪಾಂಡವರ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವರು ರೂಢಿ ತಪ್ಪಿ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಐವರು ಮದುವೆಯಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರೂಢಿಪತಿಗಳೆನ್ನಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅವರು ಸರ್ವಥಾ ಅಯೋಗ್ಯರೇ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವುದು ಸೌರಮಾನದ ಗಣನೆಯಲ್ಲದೆ ಚಾಂದ್ರಮಾನವಲ್ಲ. ಅವರು ಚಾಂದ್ರಮಾನದಂತೆ ಅವಧಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಾಗದು." ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾನು ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಕೌರವನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದರೆ ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿದೆ ಎಂದು ಹಲವರ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗಬಹುದು.

ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ತರ್ಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಅಂದಿನ ಕಥೆಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೇ ಪೀಠಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯಕಾರ್ಯ. ಶ್ರೀರಾಮ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ-ದೇವತೆಗಳ ದೂರಿಗೋಸ್ಕರವಾಗಿ; ಅವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಅಭಯದಂತೆ ಅವತಾರವೆತ್ತಿ ಬಂದುದೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಈ ಅವತಾರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಮಾಡಿದಲ್ಲದೆ, ಸ್ವತಃ ಆ ಮಹಾಪುರುಷರೇ ಸ್ವತಃ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ವಿಚಾರವಂತರಿಗೆ ತೀರಾ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ತೋರದಿರದು.

ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಾರಂಭವೂ ಪೀಠಿಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ವಗತಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಸರಿಯಾಗದು. ಪೀಠಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸ್ವಗತಗಳು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಆತ್ಮಗತ ಮಾತಾಡುವುದು ತೀರಾ ಅಭಾಸವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅನೇಕವಿದೆ. ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯ ಮಹಾ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದ ಸ್ವ. ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲರು ಇಂತಹ ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಧಾರೀ ದಿಗ್ಗಜಗಳನೇಕರೂ ಇಂತಹ ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ತೀರಾ ರಸಾಭಾಸವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ- ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಪದ— ಎನುತ ಕೊನೆ ಮೀಸೆಗಳ ತಿರುಹುತ!... ಅಲಘುಮತಿಯತಿಕಾಯನುರೆ ವಂದಿಸಿ ಪಿತಂಗೇ॥ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ರಾವಣನ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥಮುಗಿದೊಡನೆ ಅತಿಕಾಯನ ಪೀಠಿಕೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಬುಗೆ... ಲಂಕಾರಾಜ್ಯದ ಆಗುಹೋಗುಗಳು, ಧರ್ಮಾ ಧರ್ಮವಿವೇಚನೆ... ಹೀಗೆ ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಭಾಷಣವೇ ನಡೆಯುವುದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ತೀರಾ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೂಡಲೇ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಬೇಕು. ಮುಂದೆ ರಾವಣನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯ ಮಂಡನೆ ಮತ್ತು ರಾವಣನ ಕಾರ್ಯವಿಚಾರಗಳ ಖಂಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಇದೇ ರೀತಿ ಮಕರಾಕ್ಷ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿಯೂ 'ಅರಿಗಳು ಪೆರ್ಚಿದರೆನ್ನುತ್ತಾ ಮನಕರಗಿ .. ಸುರರಾಯಜಿತು ನಡೆತಂ

ದನು। ತಂದೆಗೆರಗಿ ಪಲ್ಮೊರೆವ್ಯಕ್ತನುಡಿದನು॥ ಎಂಬ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಗತವು ಹಿಡಿಸಮು;ಕ್ಕೆಕೆಟ್ಟೀತಂ. ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಸ್ವಗತದ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಮಾಡಿ ನಿರ್ಣೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಸಣ್ಣಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಮುಂದಿ ದೊಡ್ಡ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಜನೀಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾ:- ರಾವಣವಧೆ ಪ್ರಸಂಗ; ದಿ. ಪೊಳಲಿಯವರು, 'ರಾವಣ' ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ರಾವಣನನ್ನು ವಿವಸ್ತ್ರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ವಾಯು ಬಾಣದಿಂದ ಹಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು-'ಓಯೆ! ರಾವಂಸಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಹೆಂಡತಿಯಲ್ಲಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುವ ಬುದ್ಧಿಯಿದೆ. ನಾವು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಹೆಣಗಾಡಿ ಕಡೆಗೆ ಈಗ ಬಂದದ್ದೆಲ್ಲಿಗೆ? ಇಲ್ಲವೆ ನನ್ನನ್ನು ದಿಗಂಬರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಆ ರಾಮನು ಕಳುಹಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲಿಗೆ? ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಿರುವಲ್ಲಿಗೆ ತಾನೆ?" ಎಂದು ಹಾಸ್ಯದ ಚಟಾಕಿ ಹಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಶ್ರೀ ಶೇಣಿಯವರೂ ಇದನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ಭೀಷ್ಮ. ಆತನ ಬಾಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅರ್ಜುನ ಕಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕೋಪೋದ್ದೀಪಿತನಾಗುವ ಮೊದಲು-ಓಯೆ, ಎಂತಪ್ಪಯ್ಯಾ ನಿಮ್ಮ ಬಡಬಡ ರಣಭೇರಿಯ ಬಡಿತ. ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪ. ಅಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಳೆಯ ರಭಸದಂತೆ ಬರುತ್ತಿದೆ ಬಾಣಗಳು! ನಾವು ಬಿಟ್ಟ ಬಾಣಗಳೊ ಒಂದೂ ಆ ಕಡೆಗೇ ಹಾರಲಿಲ್ಲಾ ಅಂದ್ರೆ! ತಿಳಿಯಿತಂ, ಇದೆಲ್ಲಾ ಈ ಕರಿಯಂನ ಕಾರ್ಯವೆಂದು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮಹಾಕ್ರೋಧವನ್ನು ನಟಿಸಿ 'ಧರಣಿ ಬಾಯ್ಬಿರೆಯಲೀಗ, ಮೇರುವ ತಪ್ಪಿ ಶರಧಿಯೆ ಮುಗುಚಿ ಬೇಗ" ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡುವಾಗ ಸಭೆಗೆ ಸಭೆಯೇ ಬೆರಗುಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಗಳು ದೊಡ್ಡಸಾಮಗರಲ್ಲಿಯೂ ಬಹಳವಿವೆ. ಇದೊಂದು ಹಳೆಯಕ್ರಮ. ದೃಶ್ಯರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದರೂ ರಂಜನೀಯ ಮತ್ತು ಬಹುಜನ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದಂದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಧಾಟಿದರೂ ಕಥಾಪೋಷಕವಾಗಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ರಸೋಪೇತವಾಗಿದ್ದರೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಹಲವು ಜನರು ಸೇರಿ ಸಂಭಾಷಣಾ ಬಾಹುಳ್ಯವಿರುವ ಒಂದು ನೂತನವಾದ ಕೃತಿ ಸಂಗ್ರಹಮಾಡಿದಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪದಿಂದಲೇ ಮುಂಬರಿಯುವ ಕಥೆ ಕವನ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅಧಿಕ ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ,ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಮನಗಂಡಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಹುಂಗುಟ್ಟುತ್ತಾ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಉಪದೇಶ,ತತ್ವಬೋಧೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆ

ಹೀಗೆ ವಿಷಯುಗಳು ಚಾಲನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಗ ಅದು ಬಹಳವುಂದಿಗೆ ಹೃದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ದಣನ ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧವು ಹೆಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಲು ಅದು ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪದಿಂದಲೇ ಕಥೆಯು ಚಾಲನೆಗೊಂಡಿರುವುದೇ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಭಗವದ್ಗೀತೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದಲಾಗಿ ವಿಷಯ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂರಿತಿದ್ದ ಮುದ್ದಣನು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಕ್ರಮುವನ್ನು ತಿಳಿದು ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪದ ಒಂದು ಹೊಸ ಪೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಬಂಧ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾವ್ಯರೂಪದಿಂದ ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಈ ಕ್ರಮುವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಈಗಲೂ ಆ ದಾರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗುವ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿರುತ್ತಾರೆ.

ಉದಾ:- ದಿ। ಕೆ. ಪಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಸೆಟ್ಟರು ಕೌರವನಾಗಿ ಈ ಲೇಖಕನೇ ಸಂಜಯನಾಗಿ **ಪದ-** ಲಾಲಿಸು ಕುರು ಭೂಪಾಲಕ ಚಿತ್ತವಿಟ್ಟು। ಶೀಲ ಧರ್ಮಜನ ವಾರ್ತೆಯ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು. **ಅರ್ಥ-** ಸಂಜಯ- "ಕುರು ಸಾರ್ವಭೌಮನಿಗೆ ಜಯುವಾಗಲಿ"

ಕೌರವ- 'ಸಂಜಯ! ಪಾಂಡವರಿರುವ ಉಪಪ್ಲವಕ್ಕೆ ನನ್ನ ರಾಯಭಾರಿಯಾಗಿ ಹೋಗಿ ಬಂದವನು ನೀನು. ಏನಲ್ಲಿಯ ಸಮಾಚಾರ?

ಸಂಜಯ- ಪ್ರಭೂ! ಧರ್ಮರಾಯನು ಶೀಲಸಂಪನ್ನನಾಗಿರುವನು. ಅಲ್ಲಿಯ ವಾರ್ತೆಗಳು ವರ್ಣನಾತೀತವಾಗಿವೆ.

ಕೌರವ-ಪಾಂಡವರು ತಿರುಕುಳಿಗಳು. ಅವರ ಮುಖಂಡನಾದ ಧರ್ಮರಾಜನು ದೊಡ್ಡ ತಲೆತಿರುಕನೆಂಬುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ನಮ್ಮ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ವೈಭವ, ಸೊಗಸುಗಳು ನಿನಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಕೇವಲ ದೀನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಧರ್ಮಜ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೇ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ.

ಸಂಜಯ- ತರ್ಕಕ್ಕಿದೇನೋ ಸರಿ ಎಂಬಹಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯಾದನನಗೆ ಕಂಡು ಬಂದ ವೈಭದದ ಸಂಗತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವರ್ಣನಾತೀತ ಪ್ರಭೂ.

ಕೌರವ- ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೂ ಹೋಗಿದೆಯೇ? ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳು"

ಸಂಜಯ- ಸ್ವಲ್ಪ ಮನಸ್ಸುಕೊಟ್ಟು ಕೇಳಿದರೆ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ"

ಪದ- ಶಿವ ಶಿವ ಯಮಜನೋಲಗದ ಸಿರಿಯನು। ವಿವರಿಸಲರಿಮು ಫಣೀಶ್ವರಗಿನ್ನು ಹವಣವಲ್ಲೆಮಗೆ ಕೇಳ್‌ಹರಿಯು ಕಾರುಣ್ಯ ಭವನವಾಗಿರುವದವರ್ಗೆ ಸಂಪನ್ನಾ

ಸಂಜಯ- ಹಲವು ನಾಲಿಗೆಯುಳ್ಳ ಆದಿಶೇಷನಿಗೂ ಸಹ ಆ ಧರ್ಮರಾಯನ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ವೈಭವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಎಂದಮೇಲೆ ಒಕ್ಕೊರಲಿನ ನನ್ನಿಂದಾದರೂ ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಅದು ಸಾಧ್ಯ?

ಕೌರವ- ಎಲಾ, ಎಲಾ, ಅಷ್ಟು ಸಂಪತ್ತಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಸಂಜಯ- ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಊಹನಾತೀತವೇ ಪ್ರಭೋ. ಇದಕ್ಕೆ ದೇವರ ದಯೆ ಎಂಬ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ-

ಕೌರವ- ಮಡಿವಾಳನ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮದುವೆ ಮೇಲ್ಕಾಪು ಕಟ್ಟಿ ಮದುವೆ ಚಪ್ಪರ ಶೃಂಗಾರಗೊಂಡರೆ ಅದರಿಂದ ಮನೆಯವನ ದೊಡ್ಡಸ್ಥಿಕೆ ವ್ಯಕ್ತವಾದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇರಲಿ ಬಿಡು; ನೀನು ಹೋದಾಗ ಧರ್ಮರಾಯನ ನಡೆವಳಿಕೆ ಹೇಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಸಂದೇಶಕ್ಕೆ ಆತನ ಉತ್ತರವೇನು? ಇದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದುದು.

ಸಂಜಯ- ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿರುವೆನು...

ದಿ| ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಭರತನಾಗಿಯೂ, ಶ್ರೀ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರು ರಾಮನಾಗಿಯೂ (ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕೂಟದಲ್ಲಿ) ಇಲ್ಲವೇ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ ಮತ್ತು ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಬಲರಾಮರಾಗಿ,ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಒಂದೊಂದೂ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ರಸದೌತಣವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ಕಥೆಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದಲೇ ಚಾಲನೆಯೂ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಈ ಸುಂದರ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನೇಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಂದಿಗೂ ನೆನೆಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ. ಪ್ರಕೃತ ಶೇಣಿಯವರು ಕೆಲವು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ, ವೇಣೂರು ಸುಂದರಾಚಾರ್ಯರೊಡನೆ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಗರೊಡನೆ ಈ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿದೆ. ವಾಮನಾವತಾರದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ದೊಡ್ಡ ಸಾಮಗರು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನಾಗಿಯೂ ಶೇಣಿಯವರು ಬಲಿಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗ, ಒಬ್ಬ ಅನುಭವೀ ಗೃಹಸ್ಥ ಮತ್ತು ಮಹಾ ಪಂಡಿತನಾದ ಪುರೋಹಿತನ ಜೀವಂತ ದೃಶ್ಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಚೊಕ್ಕವಾದ ಸಮಾಧಾನಕರವಾದ ಉತ್ತರದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪುರಾಣದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀ ದೇರಾಜೆ, ಪೆರ್ಲದವರಿಗೂ ಈ ಕ್ರಮವು ತಿಳಿಯದೆ ಇಲ್ಲ.ಆದರೆ ದೇರಾಜೆಯವರು ಹೊಸಹೊಸ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಗೂ ಪೆರ್ಲದವರು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡುವುದರಿಂದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗಳ ಧಾಟಿಯಿಂದಲೇ ಕಥೆ ಚಾಲನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೌಢರು ಮಾತ್ರ ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ ಇವರ ಪೈಕಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಹೇಳುವವನು ಪಂಪನು ವರ್ಣಿಸಿದ ಕೌರವನ ಛಲ, ಕರ್ಣನ ಕಡುನನ್ನಿ(ಋಜುಮಾರ್ಗ) ಭೀಮನ ಗಂಡುತನ ಶಲ್ಯನ ಬಲ ಭೀಷ್ಮನ ಔನ್ನತ್ಯ ದ್ರೋಣನ ಚಾಪವಿದ್ಯಾಕೌಶಲ ಅರ್ಜುನನ ಸಾಹಸದ ಮಹಿಮೆ ಯುಧಿಷ್ಟಿರನ ನಿರ್ಮಲ ಸ್ವಭಾವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದೊಳ್ಳೆಯದು. ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧವನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಓದಿ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮನ

ಸ್ಸಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉತ್ತಮ. ಗದಾಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೌರವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದವನು ರನ್ನನ ಮತ್ತು ಪಂಪನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೃತರಾದ ತನ್ನ ಬಂಧುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಲಾಪಿಸುವಾಗ ಯಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿದರೆ ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅನುಭವ ಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾತು. ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಪುರಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದರೆ ತತ್ಸಂಬಂಧವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗುವುದು. ಈ ರೀತಿ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಟ್ಟು ಮಾಡುವಾಗ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥನೀಯವೂ ರೋಚಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಖಳನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನುವಹಿಸಿದವನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಯುಕ್ತಿ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಅಸಹಜತೆ ಕಾಣಕೂಡದು. ರಾವಣನು ಕಾಮಾಂಧನಾಗಿಯೇ ಸೀತಾಪಹಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಬಾರದು. ಇದು ತೀರಾ ಅಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡೀತು. ಉತ್ತರದವರಿಗೂ ದಕ್ಷಿಣದವರಿಗೂ ಇದ್ದ ಮತಭೇದ ಇಲ್ಲವೇ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ರಾವಣನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ಆಕ್ರಮಣಕಾರಿ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಜಾತಿಗೆ ಅಪಮಾನ ಮಾಡಿದನೆಂತಲೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತನ ಪರಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವಾಗಿ ಆತನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತಂದುದೆಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ, ಉತ್ತರದವರು ಯಜ್ಞಾರಾಧಕರೆಂದು ಇದು ಸಂಪತ್ತುನಾಶಕವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದೂ ದಕ್ಷಿಣದವರು ಶಿವಪೂಜೆ ಮಾಡುವುದು ಆ ಯಜ್ಞದ ಪ್ರತೀಕಪೂಜೆಯೇ ಆಗುವುದೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಜ್ಞವೇದಿಕೆಯೇ ಶಿವಪೀಠ ಯಜ್ಞಾಗ್ನಿ ಪ್ರತೀಕವೇ ಶಿವಲಿಂಗವೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿ, ಶಿವಪೂಜೆಯಿಂದ ದ್ರವ್ಯಹಾನಿಯುಳಿದು ಯಜ್ಞದಿಂದುಂಟಾಗುವ ಫಲವೆಲ್ಲಾ ಲಭಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮವರು ಯಜ್ಞಧ್ವಂಸ ಕಾರ್ಯವೆಸಗುವುದೆಂದೂ ಹೇಳಿದಾಗ ಈ ರಾಕ್ಷಸರ ವಿಚಾರವೂ ತಪ್ಪಲ್ಲವೆಂದೂ ಸಭಿಕರ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕುತೂಹಲವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪುರಾಣದ ಹಿನ್ನಲೆಯುಳ್ಳವುಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಶ್ರಮ ಧರ್ಮ ಮೊದಲಾದುವು ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ವಿವರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದೇ ಹಿಂದಿನ ಜಾತಿಪದ್ಧತಿ ಮೇಲು ಕೀಳು ಭಾವಗಳು ಪ್ರಚಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಭ್ರಾಂತು, ಗುಣಕರ್ಮ ವಿಭಾಗಪ್ರಕಾರ ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯಂಪ್ರಕಾರ ಆಶ್ರಮ ಧರ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯುಂಟಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದುದೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿದರೆ ಯಾರಿಗೂ ದೋಷವಿಲ್ಲ. ದೇಹದ ಅಂಗಗಳಂತೆ ಇವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮನ ಅಂಗಗಳೆಂದೂ ಎಲ್ಲವೂ ಅವವುಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದೂ ಯಾವುದೂ ಮೇಲೂ

ಅಲ್ಲ ಕೀಳೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಯಾರಿಗೂ ಅಹಿತವಾಗದು.

ಭಾಷೆ- ಸಮಾಸ ಭೂಯಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಪುಂಜಗಳುಳ್ಳವಾಕ್ಯಗಳಾಗಲೀ ಛಂದೋಬಂಧ ಬಂಧುರ ಲಹರಿಯ ವಾಕ್ಯಸರಣಿಗಳಾಗಲೀ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯಗಳು ಸರಳವೂ ಸರಸವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಶಬ್ದಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ವ್ಯಾಕರಣಯುಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಭಾಷೆಯಿರಬೇಕು. ಕರ್ತರಿ ಕರ್ಮಣಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅರಿವೂ ಇರಬೇಕು. ಮುದ್ದಣನೆಂದಂತೆ ಕರ್ಮಣೀಸರದೊಳ್ ಚಿಂಬವಳವಂಕೋದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳು ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ಲಕ್ಷಣಯುಕ್ತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ದೇಸೀ ಪದಗಳೂ ದೂರದೂರಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಇದ್ದರೆ ಸಣ್ಣಮಣಿಗಳಂತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ಈ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಅದು 'ಮುತ್ತು ಮೆಣಸಂ ಕೋದರಂತೆ ರಂಜನಾ ವಿಹೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಅಚ್ಚಗನ್ನಡವಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಆಂಡಯ್ಯನ ಕನ್ನಡವಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕೌರವನು- 'ನಡೆಯೆಲೋ ಮುರಾರಿ, ಸುಖದೊಳು ಸಲುಗೆ ಮಾತ ನುಡಿದು ಪೆಟ್ಟುತಿನ್ನದೆನ್ನುಳು' ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮೂರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ವಿದ್ಯಾವಂತ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಕೃಷ್ಣಾ! ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ-ಇಲ್ಲಿಂದ ಕೂಡಲೆ ಮಾರಾಪು ಕಟ್ಟಿದಿ, ಬದುಕಿದಿ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನಿನ್ನ ಪುಕುಳಿ ಚರ್ಮ ಎಳೆದೇನು.' ಎಂದು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದರು! ಇಡೀ ಸಭೆ 'ಹೋ' ಎಂದು ಚಪ್ಪಾಳೆ ಹೊಡೆದರು. ತನ್ನ ಅರ್ಥ ರಂಜಿಸಿತೆಂದು ಪಾಪ, ಅವರು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ತೋರಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, 'ಕುಮಾರ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ- 'ಮಣಿಮಯ ಪೀಠದಿ ಮುನಿಯನೇರಿಸಿ ಪದ್ಮ। ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ- ಸ್ವಾಮೀ! ನೀವು ಶ್ರೇಷ್ಟರು ನಿಮ್ಮಂತಹರನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸುವುದು ನಮ್ಮಂತಹ ಸಂಸಾರಿಗಳಿಗೆ ಪುಣ್ಯಕಾರ್ಯ. ನಿಮ್ಮನ್ನು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಮುಂದುಗಡೆ ಕೂರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಫಸ್ಟ್‌ಕ್ಲಾಸ್ ಕುರ್ಚಿಯನ್ನು ತರಿಸಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಅದೇ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕೂತುಕೊಳ್ಳೋಣಾಗಲಿ! ಎಂದು ರಂಗದ ಮುಂದಿನ ಆರಾಮಕುರ್ಚಿಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು! ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಕ್ಕರು.

ಕಡಿಮೆ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ತದ್ಭವ ಪದಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುವುದು ವಿಹಿತವಲ್ಲ. ಪಕ್ಷಿವಾಹನನೆಂಬಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕಿದೇಗ. ಕಮಲನಾಭ ಎಂಬಲ್ಲಿ ನೀರ್ಪೂಪೊಕ್ಕುಳ, ಕ್ರೌಂಚಮಿಥುನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾ ಕೊಂಚೆ ಜೋಡಿ. ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹಗುರದ ಮಾತಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕಮಲನಾಭನ ಕಮನೀಯ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿನಮಿತನಾಗಿ ಅಮಿತಾನಂದದಿಂದ ಸುಮನೋಹರ ಗೀತಗಳನ್ನು ಸಮನಿಸಿ, ಎಂದು ಅಕ್ರೂರನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೃತಕವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಗಂಧಿ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿಯೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವು ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಾಲಘಟನೆಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದು ರಂಜನೆಯೇನೋ ನಿಜ.ಆದರೆ ಅದು

ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಸುದರ್ಶನ ಚಕ್ರದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಿನ್ಹೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದು. ಜೋಡೆತ್ತುಗಳ,ದನಕರು ಇಲ್ಲವೆ ಕೈಗಳನ್ನು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಆರೋಪಿಸಿ ಧ್ವನಿಸುವುದು, ಸಕಲರಿಗೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಲಾರದು. ಇಂದ್ರನನ್ನು ದೇವರಾಯನೆಂದು ಕರೆದು ಆತನ ಆಸನ ಭದ್ರತೆಯು ಅವನ ಅವನಂಬುಗೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುವುದೂ ಬಹಳವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಹಿಡಿಸದು. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಪ್ರಜಾಮತ ಮುಂತಾದುವುಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದಂತಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಧ್ವನಿವಾಕ್ಯಗಳಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ವಾದ- ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ-ವಿವಾದಗಳು ಬೇಕು. ಅಂಗದ-ಪ್ರಹಸ್ತ ರಾವಣ-ವಿಭೀಷಣ, ದಶರಥ-ಕೈಕೆ, ರಾಮ-ರಾವಣ ಕೌರವ-ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ-ಕೃಷ್ಣ, ಭೀಷ್ಮ-ಕೃಷ್ಣ ಹೀಗೆ ಎರಡೆರಡು ಎದುರು ಪಾತ್ರಗಳು - ರಾಜಧರ್ಮ, ರಾಜನೀತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವೀರಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಧರ್ಮಗಳ ಕುರಿತಾಗಿಯಾಗಲೀ ಕೆಲವೆಡೆ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ತಾತ್ವಿಕ ಮತಭೇದಗಳ ಕುರಿತಾಗಿಯಾಗಲೀ ಅದಷ್ಟು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಾದ ಹೂಡಿದರೆ ಸೊಗಸು.ತರ್ಕವು ಕುತರ್ಕಕ್ಕಿಳಿಯಬಾರದು; ವಿರಸ ಪರ್ಯಾವಸಾನಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಲೇ ಬಾರದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆಯೇ ಇರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಾರದು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆ ಶಬ್ದಗಳ ಕಡಿವಾಣವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಂಡು ಶಬ್ದಗಳು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೂ ಸೊಗಸಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿಸಮಯವೆಂಬುದಿದೆ. ತ್ರಿಭುವನ, ಚತುಃಸಾಗರ, ಸಪ್ತದ್ವೀಪ, ಸಪ್ತಸಾಗರ, ಕುಲಾದ್ರಿಗಳು ಅಷ್ಟದಿಗ್ಗಜಗಳು ನವಖಂಡಗಳು ಏಕಾದಶ ರುದ್ರರು ದ್ವಾದಶಾದಿತ್ಯರು ಚತುರ್ದಶ ಭುವನಗಳು ಐವತ್ತಾರು ದೇಶ (ರಾಜ್ಯ)ಗಳು ಅಲ್ಲಿದೆ. ಕೂರ್ಮಶೇಷರು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಎಂಟು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಆನೆಗಳೂ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಿಂತಿವೆ. ಕುಲಾದ್ರಿಗಳು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಜಾರದಂತೆ ಅಂಟಿಹಿಡಿದಿದೆ. ಈ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಸಮಯ ಪದಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವಾಂಶವಲ್ಲವೆಂದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಚೆಲುವಾಗದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಕಲೆ. ಇದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ತಪಸ್ಸೇ ಸರಿ. ಆತನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಧರ್ಮ ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳ ಪೂರ್ಣ ಅನುಭವಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ಪದಗಳ ಬಾಯಿಪಾಠವೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ವಾಕ್ಪಟುತ್ವವು ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ತಾನು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆಯೂ ಉಂಟಾಗಬೇಕು. ಆತನು ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗ ಆತನಿಗೆ ತಾನು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರದ ಕಾಲವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತೆ ತೋರಕೂಡದು.

ಆಮೋದದಿಂದ ಅತನಿಗೆ ಆನಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅತನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದಿಂದ ಸಭಿಕರೂ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಜಗತ್ತು ಮರೆಯುತ್ತದೆ. ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರ ಕಾವ್ಯಾನಂದವೆಂದು ಅನುಭವಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಪರಂಪರೆ: ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

● ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಮಾತು ಬರುವಾಗಲೆಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ, ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪರಂಪರಾವಾದಿಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ, ಒಂದು ಗೊಂದಲವಿರುವುದು ತಟ್ಟನೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಯಾವುದು ಪರಂಪರೆ?' 'ಯಾವುದನ್ನು ಉಳಿಸಲು ನಾವು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು?' ಇದು ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸೂತ್ರವೇನು?' - ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಮಾಡಿ, ಪರಂಪರಾವಾದಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವವೊಂದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕಲು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಿಂದಲೇ ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಪರಂಪರೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದು, ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರಂಪರಾವಾದಿ ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕು, ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ - ಎಂಬ ಆಗ್ರಹವೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯೆಂದು ಹೇಳುವ ಹಲವು ಅಸಂಬದ್ಧ ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಟ್ಟುಮಾಡಿ, 'ಇದಲ್ಲವೇ ನಿಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ?' ಎಂದು ಅಡ್ಡಸವಾಲು ಹಾಕಿ, ಪರಂಪರಾವಾದವನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಸುಲಭತಂತ್ರವೂ ಅದಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಗೊಂದಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಕಡೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು - ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕು, ಅದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ - ಎಂಬ ವಾದ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವವರ ಕಳಕಳಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವೇ ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ = ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಎಂಬ ಸಮೀಕರಣ, ಬೇರೆ ತೊಡಕುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಡುವುದರಿಂದಷ್ಟೇ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿದೀತೆ? ಎಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೂ, ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆಯೆ? - ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮುಂದೆ 'ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗ ಮಾತ್ರ' ವಾದವು ಬಿದ್ದುಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಒಂದುಂಟು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತೇ ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ) ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಿವೆ - ಒಂದು ಆ ಕಲೆಯ ರೂಪ ವಿಧಾನ. ಇನ್ನೊಂದು ಅದು ಅರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಥೆ, ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಶಯ. ಇಲ್ಲಿ, ಸ್ವಚ್ಛ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಪರಂಪರಾವಾದಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ಇರುವುದು, ರೂಪ (Form)ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಹೊರತು ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ

ತಿಲ್ಲ - ಎಂದರೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೂ ಲಕ್ಷ್ಯ ಬೇಕು ನಿಜ, ಆದರೆ ಅದು ಗೌಣ. (ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಸ್ತು ಅಪ್ರಧಾನ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಸಬಾರದು. ಎರಡೂ ಮುಖ್ಯವೇ. ಆದರೆ, ಪರಂಪರಾವಾದದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ರೂಪ' ವಿಚಾರವೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬರ್ಥ.)

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಅವಾಸ್ತವ' ಯಾ, 'ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ' ರಂಗಪ್ರಕಾರ. ಅದರ ವೇಷಭೂಷಣ ವಿವರಗಳು, ಗಾನ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ರಂಗತಂತ್ರ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ - ಇವೆಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಪದ್ಧತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ, ಒಂದು ಬಗೆಯ'ಶಾಸ್ತ್ರ'ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪರಚನಾವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳು . ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯು 'ಅವಾಸ್ತವ' ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಗಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿವೆ - ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಭಾಸಕರವೂ,ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರಕವೂ ಆಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯು ಪ್ರಸಕ್ತರೂಪ(Form)ದಸರಿಯಾದ ಸಮಗ್ರವಾದ ತಿಳಿವು ಇಲ್ಲದವನಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಪೋಸಕೊಡುಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮಾತು.ಈಕಲೆಯುಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ- ಅರಿತಾಗ ಮಾತ್ರ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ, ಬಂದು ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಅಂತಗಳ ಬಿರುಗಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪದ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಂದು ಅಲುಗಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ವಿಮರ್ಶಕ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪ ರಕ್ಷಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸರ್ವಶಕ್ತಿಯಿಂದ ದನಿ ಎತ್ತರಿಸಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರುವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒತ್ತು ರೂಪರಕ್ಷಣೆಗೆ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕು' ಎಂದು ಹೇಳುವವರ ಮಾತನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಕತೆಗಳನ್ನೆ ಆಡಬೇಕು' ಎಂದು ಅರ್ಥವಿಸಬೇಕು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪಕ್ಕೂ, 'ನಾಟಕೀಯ' ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗದಿದ್ದರೆ, ಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲೇ ಇದೆ.

ಕಥೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ತಂತ್ರ, ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಆಡುವಂತಿರಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ - ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಗುಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಕತೆ ಕಲ್ಪಿತವೋ, ಪರಿವರ್ತಿತವೋ ರೂಪಾಂತರವೊ ಆದರೆ ತೊಂದರೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಪುರಾಣಗಳೂ ಕಲ್ಪಿತ ಕತೆಗಳೇ ತಾನೆ? ನಮಗೆ ಪುರಾಣ ರೂಪ ಬೇಕಿರುವುದು ಅದರ ಮತೀಯ ಆಶಯಕ್ಕಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ

ಕಲಾ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದರಿಂದ ಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಸದ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ವಿಘಟನೆ ಆಗುವ (deform muhbate) ರೀತಿ, ಮತ್ತು ವೇಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅದರ ಸ್ವಸ್ವರೂಪ (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು) ಪೂರ್ತಿ ನಾಶವಾಗಿ, ಅದು ದೊಡ್ಡಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ + ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಮಿಶ್ರಣಗಳ ಒಂದು ರೂಪದ ಹುತವನ್ನು ತಲಪಲು ದಶಕಗಳು ಸಾಕು. ಈ ಅತ್ಯಂತ ಕಳವಳಕಾರಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯು, ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಗಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯೀ ಮೇಳಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕಾಡುತ್ತಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಂತೂ ಕರುಳು ಕತ್ತರಿಸುವ ದುಸ್ಸಹ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ, ಅದನ್ನುಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣವಾಗಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರು ಗತಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಕಲಿತ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಹಿನ್ನಲೆ ಇಲ್ಲದವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಜಾಗೃತ ಮೂಡಿಸುವುದು ತುರ್ತಿನ ಕೆಲಸ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿ,ಭೋದನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವವರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ 'ಕಮ್ಮಟ' ಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸ, ಮೇಳಗಳಿಂದಲೇ ಆದರೊಳಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಭಾಗ-ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಪ್ರಸಂಗರಚನೆ - ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು, ರಂಗಕ್ರಮ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ-ಎಲ್ಲವೂ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿವೆ,ಹಿಂದೆ ಇದೆಲ್ಲ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಇದರರ್ಥವಲ್ಲ-ಹಿಂದಿನದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿ - ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲಾವ್ಯಾಕರಣ- ವೇನಾಶದ ಅಂಚಿಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುವಷ್ಟೇ-

ರೂಪ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಂದಿರುವ ಏಕೈಕ ಕಾರ್ಯವೆಂದಲ್ಲ. ಅದು ಮೊದಲಿನದು ಮತ್ತು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ 'form' ನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಪ್ರಯೋಗ, ಪರಿಷ್ಕಾರ, ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಅಮಿತ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ರೂಪದಲ್ಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇವೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದುದೇ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಆಶಯ ಪ್ರಧಾನ - (ವಿಷಯಪ್ರಧಾನ) ವಾಗಿ ರಚಿಸುವ, ನಾಟಕ, ಕವಿತೆ, ಕತೆ-ಇವುಗಳ ಕರ್ತೃವಾಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಗೆ ಇರುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಶಕ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು-ಅದರ ಪ್ರೌಢ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನುಳಿಸುವಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಳೆಗಳನ್ನು ಕೀಳುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಇದೆ. ಹೊಸ ಬೆಳೆ, ಹೊಸತಳಿ ಆಗಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಅದು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಬಾರಷ್ಟೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಅನ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ - ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕತೆಗಳು ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂದಿವೆ ಎಂಬ ವಾದವೂ, ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲಾರದು.ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ, ಶೈಲೀಕೃತವೂ ಆದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆ ವಾದವನ್ನೊಪ್ಪಿದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಂತಿಕೆಗೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ಇತ್ತಂತೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ಸಂಗೀತ, ತಂತ್ರ - ಗಳಿಂದಲೇ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ, ಸ್ವರೂಪದ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಹೊಸ ಸಂದೇಶ, ಹೊಸ ಆಶಯವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಇರುವ ಅದೇ ಕವಚಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತಿರುಳು ಕೂಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅದು. ಕಂಸವಧೆ, ದಮಯಂತಿ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ - ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಮಂಡನಾ ವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗನ್ನು ಚಿಂತನವನ್ನು,ಮನಃ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಕಲೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬವಾದವೂ, ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ವಾದ. ಆದರೆ, ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು, ಕಲೇತರವಾದ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುವಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಕ್ಷುದ್ರವೂ ಅಸಬಂದ್ಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಒಳಗಿಂದ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಲದ- (ಅಂದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನೂತನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಒತ್ತಡದ) ನಿಜವಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಬರಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕಲೆಯ ಪರಿವೆಯಾಗಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಅವಯವ ಸಮಗ್ರತೆ'ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದೆಬಂದಾಗ ಸಂತೆಯ ಸೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ,ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ,ಹಣಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ-ಹೀಗೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ-ಕಲೆಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದವನು 'ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿವರ್ತನೆ'ಯ ಮಾತಾಡುವುದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ರೋಹ; ಆತ್ಮವಂಚನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಶಯವನ್ನು ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆ?ಎಂಬುದೀಗ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಲೆಯು-ವಿಶೇಷತಃ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಯ-ರೂಪವು.ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮ, ಆಶಯ, ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ. ಆ ಮಿತಿಗಳೊಳಗೇ ಹೊಸ ಆಶಯ' ಮೂಡಿದರೆ ಸಾಲದೆ?ಏಕೆಂದರೆ 'ಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ವಹಿಸಬಹುದಾದ, ಬೇರೆ ರಂಗಗಳೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇದ್ದೇ ಇವೆಯಷ್ಟೆ? ಎಲ್ಲ ಹೊಸದನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಕವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವಷ್ಟೆ?

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಕ್ಷಗಾನತ್ವವನ್ನು, ಅದರ ಕಲಾ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳಿಗಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿ,ಅದರ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೂತನ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲಾವಿದ. ಕಲಾಭಿಜ್ಞ, ವಿಮರ್ಶಕ - ಈ ಮೂವರಿಗೂ ನಿಜವಾದ ಪಂಥಾಹ್ವಾನ ಇದೆ. ಅದು ತಾಳ್ಮೆಯ ಸಮನ್ವಯವನ್ನಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಕೆಲಸ. ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಿಷ್ಠೆ, ಗೌರವ,ಶೈಲಿಯ ಅವಜ್ಞೆಯಾಗಲಿ, ಅಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ- ಶ್ರೀಮಂತ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದನ್ನು 'ಸುಧಾರಣೆ'ಗಾಗಿ ಬಲಿಕೊಡುವ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದೀತು.

ಹಿನ್ನೋಟ

ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಗಣ್ಯವೂ ಆಗಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಗೌರವಾರ್ಹವೂ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡುದು ಈ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ತಿರುವು. ಈ ತಿರುವಿನ ಪಾರ್ಶ್ವಪರಿಣಾಮಗಳೆಂಬಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದುವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜಾನಪದತ್ವ-ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತ್ವ, ತಿಟ್ಟುಗಳ ತೌಲನಿಕಪ್ರಾಚೀನತೆ-ಅರ್ವಾಚೀನತೆಯಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವಾದವಿವಾದಗಳು. ಇಂತಹ ವಾದವಿವಾದಗಳಿಂದ ದೂರ ನಿಂತು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅಮೂರ್ತಚಿಂತನ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಜೋಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ.

ಅಭಿನಂದನರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಂದಿತ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ, ಕಲಾಸಂಬಂಧಿ ನಿಲುವು, ಪ್ರಯೋಗಸಾಧನೆ, ಇತರ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಮಾಡುವ ಅನನ್ಯ ಬೋಧನಶಕ್ತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೌಜನ್ಯ-ಇಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯದ ಮುಖಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತೆ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ವಿಭಾಗ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ವಿಭಾಗ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಂತಹ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಂದಿತ ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಿದ ಸಾಧನೆ-ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನೂ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಲೇಖಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಪ್ರಸಂಗರಚನೆ ಮತ್ತು ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಬಳಕೆಗಳ ಕುರಿತು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕಾಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿ ಮೊದಲ ಉಪವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಕುರಿತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳೂ ಈ ಉಪವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಉಪವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಂದಿತ ಕಲಾವಿದರೇ ಮೂಲ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಬರವಣಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮೌಲ್ಯಯುತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಪಾದಕರ ಅನವಧಾನದಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯಗಳು ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದ್ದು ಅಂಥವು ಬಂದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಪಾದಕರೇ ಹೊಣೆಯಾಗಿರುತ್ತಾರೆಹೊರತು ಮೂಲಲೇಖಕರಾಗಲೀ ಪರಿಷ್ಕರ್ತರಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಣಾರ್ಹರಲ್ಲ. ಅಭಿನಂದಿತರ ಬಳಗದವರಾಗಲೀ ಇತರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಲಾವಿದರಾಗಲೀ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ತಿದ್ದುಪಡಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕವರ್ಗ ಅವರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕುರಿತಾದ ದೀರ್ಘಲೇಖನವನ್ನೂ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು-ಅಸೌಕರ್ಯದಿಂದ ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಜಾಗೃತಿ ಸಂಪಾದಕರಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂತಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಪ್ರಸಂಗರಚನೆ, ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳು-ಇಂಥವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಬರೆಯಲಾಗಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನಕೃತಿ-ಪ್ರದರ್ಶನ

ಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಗವಾಗಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗಿದೆ. ಸೂಚನೆಗಳ ಕುರಿತಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಉಪವಿಭಾಗ ಯಕ್ಷ ಗಾನದಿಂದ ಇತರ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಸಂಚರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಪೈಕಿ ಕೇರಳೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯಲಾದ ಲೇಖನ ಆಧಾರಗ್ರಂಥಗಳ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗದೆ ಅನುಭವಿಯೊಬ್ಬರ ಶಾಶ್ವತ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೇರಳೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪರಿಚಯ ಇರುವವರಿಗೆ ಗ್ರಹಣಾ ಸುಕೂಲಪಡಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಅಸೌಕರ್ಯವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖನ ಅನುಭವಪರಿಶ್ರಮಗಳೆರ ಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಕೂಲಂಕಷಾಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾ ಗಿದೆ. ಆಂಧ್ರದ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖನ ಅಖಿಲಭಾರತೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಗ್ರಂಥವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ-ಆಂಧ್ರಗಳ ರಂಗಕಲೆಗಳೊಳಗೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ನೆರೆಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಮಿತಿ-ಸಮಸ್ವರೂಪವಂತಹ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ನೆರೆಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಕಲೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವಿದೇಶೀಯರಂಗಭೂಮಿಕೆಯೊಂದನ್ನು-ಎಪಿಕ್‌ಥಿಯೇಟರ್- ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವು ದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತಗ್ರಂಥದ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಹಿನ್ನಲೆಯಾದ ವಿಶಾಲ ಅಧ್ಯಯನಾಸಕ್ತಿಯೇ ಕಾರಣ. ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದ್ದಾಗ ದೇಶಕಾಲಿಕ ಅಂತರ ಎಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೂ ನಗಣ್ಯ ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗ್ರಂಥ ಇದಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಲೇಖ ನದ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತತೆ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ. ವಸ್ತುತಃ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿದೇಶೀಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಯೋಜನೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಸಂಪಾದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಲ್ಲಿತ್ತು; ಅಸೌಕರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಲೇಖನದಿಂದ ತೃಪ್ತಿಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ಮೂರನೆಯ ಉಪವಿಭಾಗದ ಲೇಖನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ-ಶುದ್ಧ ತಾತ್ವಿಕದೃಷ್ಟಿ ಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶದ ಸಮರ್ಪಕ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯ ವಿಭಾಗ ಪುನಃ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಡೆಗೇ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಉಪವಿಭಾಗದ ಲೇಖನ ಒಂದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಉಪವಿಭಾಗದಲ್ಲಿನ ಲೇಖನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ನಿಕಟವರ್ತಿಯಾದ ಕೆಲವು ದೇಶಕಾಲ ಪರಿಮಿತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊರತರುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ಷೇತ್ರಾಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಉಪವಿಭಾಗದಲ್ಲಿನ ಮೊದಲ ಎರಡು ಲೇಖನ ಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಕಡೆಗೂ ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಕಡೆಗೂ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಬರೆಯಲಾಗಿದ್ದು ಈ ಎರಡೂ ಗಂಭೀರ ಲೇಖನಗಳು ಯಕ್ಷ ಗಾನಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿನ ದೀರ್ಘಪರಿಶ್ರಮವನ್ನೂ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪುರಾಣಸಂಬಂಧಿ ವಿಮ ರ್ಶಾಂಗಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ವಿವೇಚಿಸಲಾದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಲೇಖಕರೊಂದಿಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದ್ದರೆ ಉಳಿದವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನಂತರ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಲೇಖನದ್ದೂ ಗ್ರಂಥ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥ ಕಲೆಗೆ ಕೊಡುವಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕಲಾಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಮಾಣದ ತಳಸ್ಪರ್ಶಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯ ಆದರ್ಶದೊಂದಿಗೆ ಪರಿಸರದ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಗ್ರಂಥದ ರೂಪ ಇದೇ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ವಿಮರ್ಶಕರು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು

1 **ಟಿ. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ**, ಎಂ.ಎ.,
754, 'ಶ್ರೀವರ್ಧನ',
15ನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ, ಬನಶಂಕರಿ II ಘಟ್ಟ,
ಬೆಂಗಳೂರು-560070.

2 **ಪ್ರೊ! ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ**, ಎಂ.ಎ.,
ಕನ್ನಡವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು,
ಶ್ರೀ ಪೂರ್ಣಪ್ರಜ್ಞ ಕಾಲೇಜು, ಉಡುಪಿ, ದ. ಕ.

3 **ಕಡಂದೇಲು ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಭಟ್ಟ**,
ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು, ಅಂಚೆ-ಕಟೀಲು, ದ. ಕ.

4 **ಕಡತೋಕಾ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗ್ವತ**,
"ಯಕ್ಷಾನುಗ್ರಹ" ಹಳದೀಪುರ, ಉ. ಕ.

5 **ಪಟ್ಲ ಕುಞ್ಞಣ್ಣ ಶೆಟ್ಟಿ**,
ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಸ. ಹಿ. ಮಾ. ಪ್ರಾ. ಶಾಲೆ, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ,
ಕರೋಪಾಡಿ, 574280, ದ. ಕ.

6 **ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ**,
ಕರೋಪಾಡಿ, 574280, ದ. ಕ.

7 **ಕ. ಪು. ಸೀತಾರಾಮ ಕೆದಿಲ್ಲಾಯ**,
ಅಂಚೆ- ಶಿಶಿಲ, ನೆಲ್ಯಾಡಿಮಾರ್ಗ, ದ. ಕ.

8 **ಟಿ. ಆರ್. ಕೆ. ಭಟ್**, ತಾಳ್ತಜೆ, ವಿದ್ವಾನ್,
ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಹೆದ್ದಾರಿ ಯಂ. ಪಿ. ಶಾಲೆ,
ಬಾಯಾರು, ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕು.

9 **ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ**,
ಅಂಚೆ-ಸೋಮೇಶ್ವರ ಉಚ್ಚಿಲ, ಕೋಟೆಕಾರು, ದ. ಕ.

10 **ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ**, ವಿದ್ವಾನ್,
ಮಂದಾರಮನೆ, ಅಂಚೆ-ಕುಡ್ಪಿ, ಮಂಗಳೂರು, ದ. ಕ.

11 **ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ**, ಎಂ.ಎ.,
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು,
ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು, ದ. ಕ.

12 **ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ**,
"ಗುರುಕುಲ ಮುದ್ರಣ",
ಅಂಚೆ-ಪೆರ್ಲ, ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕು.

13 **ಪು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಟ್ಟ**,
"ಪಂಚವಟಿ" ಕಟೀಲು, ದ. ಕ.

14 **ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ**,
ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು, ಕೆರೆಮನೆ,
ಅಂಚೆ-ಗುಣವಂತೆ, ಹೊನ್ನಾವರ, ಉ. ಕ.

15 **ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ**, ಅರಸಳಿಕೆ,
ಅಂಚೆ-ಕರೋಪಾಡಿ, 574280, ದ. ಕ.

16 **ಕೆ. ಜಿ. ನಾರಾಯಣ್**, ಎಂ. ಎ.,
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಎಸ್. ಎಂ. ಎಸ್. ಕಾಲೇಜು,
ಬ್ರಹ್ಮಾವರ, ದ. ಕ.

17 **ಎಂ. ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ**,
ಮುಖ್ಯಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಖಾ. ಹಿ. ಪ್ರಾ. ಶಾಲೆ,
ಬೇಲಾಡಿ, ಕಾಂತಾವರ ಸಾಣೂರು,
ಕಾರ್ಕಳ ತಾಲೂಕು-574114, ದ. ಕ.

18 **ಪದ್ಯಾಣ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ**, ಶಿರೋಮಣಿ, ವಿದ್ವಾನ್,
ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಯು. ಪಿ. ಶಾಲೆ, ಕುರುಡಪದವು,
ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕು.

19 **ಡಾ। ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ**, ಎಂ.ಎ., ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ.,
ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನಕೇಂದ್ರ,
'ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ'-ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ,
ಬೆಂಗಳೂರು.

20 **ಉಳುವಾನ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ**, ಪಾದೆಕಲ್ಲು,
ಅಂಚೆ-ಕರೋಪಾಡಿ, 574280. ದ. ಕ.

21 **ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ**, ಎಂ.ಎ.,
ಅಂಚೆ-ಕರೋಪಾಡಿ, 574280, ದ. ಕ.

22 **ಡಾ। ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಭಟ್ ಅರ್ತಿಕಜೆ**, ಎಂ.ಎ., ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ.,
ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ, ಮದರಾಸು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಮದರಾಸು, 600005.

23. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ,
ಅಂಚೆ ಕೋಡಪದವು, ಬಂಟ್ವಾಳ ತಾಲೂಕು, ದ. ಕ.

24 ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್, ಎಂ.ಎ.,
"ಜ್ಯೋತಿ" 267, ಮೂರನೆಯ ಬ್ಲಾಕ್, ಜಯನಗರ,
ಬೆಂಗಳೂರು-560011.

25 ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ,
ಶಾಂತಿಗೋಡು, ದರ್ಬೆಮಾರ್ಗ, ಪುತ್ತೂರು, ದ. ಕ.

26 ಡಾ! ನಾ. ಮೊಗಸಾಲೆ,
2 . 104/2 "ಕವಿತಾ" ಕಾಂತಾವರ, ಕಾರ್ಕಳ, ದ. ಕ.

27 ಗುಂಡ್ಮಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಐತಾಳ, ಎಂ.ಎ.,
ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು,ಕನ್ನಡವಿಭಾಗ, ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಮಂಗಳಗಂಗೋತ್ರಿ, ದ. ಕ.

28 ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ,
ಎಡ್ವೊಕೇಟ್, ಕೊಡಿಯಾಲಬೈಲು, ಮಂಗಳೂರು, ದ. ಕ.

29 ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ,
'ಆರಾಧನ', ವಿಟ್ಲ, ದ. ಕ.

30 ಟಿ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ವಿದ್ವಾನ್,
ಪಂಜಳ, ಉಪ್ಪಿನಂಗಡಿ, ದ. ಕ.

31 ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ, ಎಂ.ಕಾಂ.,
ವಾಣಿಜ್ಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಬೆಸೆಂಟ್ ಜೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜು,
ಮಂಗಳೂರು, ದ. ಕ.



ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಸನ್ಮಾನ - ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ ಸಮಿತಿ

ಮಹಾ ಪೋಷಕ ಸದಸ್ಯರು :

ವೇ। ಬ್ರ। ಶ್ರೀ ಮುಗುಳಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ	275-00
ಶ್ರೀ ಪಾದೆಕಲ್ಲು ಸಿ. ಎಚ್. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	251-00
,, ಒಡಿಯೂರು ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	251-00
,, ಟಿ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ತೆಂಕಬೈಲು, ಕರೋಪಾಡಿ.	251-00
,, ಪಾದೆಕಲ್ಲು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ.	251-00
,, ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಅರಸಳಿಕೆ, ಕರೋಪಾಡಿ.	251-00
,, ಸತ್ಯಶಂಕರ ಬೊಳ್ಳಾವ, ಕೋಟೆಕಾರು.	251-00
,, ಕೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕಮ್ಮಜೆ, ಪಂಜಾಜೆ.	251-00
,, ಮಲಾರು ವೆಂಕಪ್ಪ ಸಾಂತ, ಕರೋಪಾಡಿ.	250-00
,, ಕಾನತ್ತಿಲ ಸದಾಶಿವ ಭಟ್ಟ, ಕಲ್ಲಾರು, ಕರೋಪಾಡಿ.	250-00

ಪೋಷಕ ಸದಸ್ಯರು :

,, ಕೊಂಬರಬೆಟ್ಟು ಸಹೋದರರು, ತಾಳ್ತಜೆ, ಅಂಚೆ: ಚಿಪ್ಪಾರು.	110-00
,, ದಾನಶೂರ ಡಾ। ಬಿ. ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣ ಉಡುಪ, ಜಪ್ತಿ, ಕುಂದಾಪುರ	101-00
,, ಕೋಡ್ಲ ಶಂಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ.	101-00
,, ಆನೆಕಲ್ಲು ಪರಮೇಶ್ವರಿ ಅಮ್ಮ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು.	101-00
,, ಜ್ಯೋತಿ ಸೈಕಲ್ ಕಂ. ಬಂದರ್. ಮಂಗಳೂರು.	101-00
,, ನೆಕ್ಕರಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕಬಕ.	101-00
,, ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಬನ್ನಿಂತಾಯ. ಎಡ್ವೊಕೇಟ್. ಜೋಡು ಮಾರ್ಗ.	101-00
,, ಕುಂಡೇರಿ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ, ಮೈರಂಗ, ಕುರುಡಪದವು.	101-00
,, ಕೆ. ರಾಮ ನಾಯಕ್, ಅಡ್ಯನಡ್ಕ.	101-00
,, ವಿಠಲ ಪೈ, ದೀಪಕ್ ಎಂಟರ್‌ಪ್ರೈಸಸ್, ವಿಟ್ಲ.	100-00
,, ಮುಳಿಯ ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ, S/o ಭೀಮ ಭಟ್ಟ, ಅಳಿಕೆ.	100-00
ವೇ। ಬ್ರ। ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಸ್ರಣ್ಣ, ಕಟೀಲು.	100-00
ಶ್ರೀ ಗುಬ್ಯ ಪ್ರಸನ್ನ ಕುಮಾರ ಶೆಟ್ಟಿ. ಕರೋಪಾಡಿ.	100-00
,, ಎಮ್. ಕೆ. ಅಹಮ್ಮದ್, ಪಳ್ಳಕೋಡಿ, ಕರೋಪಾಡಿ.	100-00
,, ಲಿಯೋ ಮೊಂತೇರೊ, ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷ, ಕರೋಪಾಡಿ ಪಂಚಾಯತ್.	100-00
,, ಪದ್ಯಾಣ ರಾಮಚಂದ್ರ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ.	100-00

ಆಶ್ರಯದಾತ ಸದಸ್ಯರು :

1.	ಶ್ರೀ ಕರ್ನೂರು ಕೊರಗಪ್ಪ ರೈ, ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ, ಕದ್ರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ, ಮಂಗಳೂರು.	75-00
2.	,, ಕಲಾ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಕೋಟೆಕಾರು.	60-00
3.	,, ಮಸಂಗಲ್ಲು ಬೆಳ್ಳಮನೆ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ. ಮಿಯಪದವು.	51-00
4.	,, ಯಚ್. ರಾಮ ರಾವ್. ಲಾಲ್ ಬಹದೂರ್ ಕಾಲೇಜು, ಸಾಗರ.	51-00
5.	,, ಬಿಲ್ಲಂಪದವು ಮಹಾಲಿಂಗ ಭಟ್ಟ, ಅಳಿಕೆ.	51-00
6.	,, ಪಿ. ನಾರಾಯಣ ಆಚಾರ್, ಬಿ. ಎಸ್‌ಸಿ., ಕೆ. ಆರ್. ಇ ಸಿ. ಸುರತ್ಕಲ್. ದ. ಕ.	51-00
7.	,, ಪಿ. ಸುಂದರ ಎಂ ಶೆಟ್ಟಿ, ಸುಂಕದಕಟ್ಟೆ ಮೇಳ.	51-00
8.	,, ತೆಂಕಪೈಲು ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ. ಕರೋಪಾಡಿ.	51-00
9.	,, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಸೇರಿಗಾರ, ಸಿಲೆಕ್ಷನ್ ಸೆಂಟರ್. ಮಂಗಳೂರು.	50-00
10.	,, ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರು. ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು. ಪುತ್ತೂರು.	50-00
11.	,, ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಜ್ಜಿಲ, ಸೋಮೇಶ್ವರ ಉಜ್ಜಿಲ.	50-00
12.	,, ಡಿ. ಶಿವ ಭಟ್, ಜ್ಯುವೆಲ್ಲರ್. ಪುತ್ತೂರು.	50-00
13.	,, ಯಂ. ಭೀಮ ಭಟ್, ಚಾರ್ಟರ್ಡ್ ಎಕೌಂಟೆಂಟ್, ಮದ್ರಾಸು.	50-00
14.	,, ಕೆ. ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್, ನೂಜಿ, ವಿಟ್ಲ ಮೂಡ್ನೂರು.	50-00
15	,, ಕುಳಾಲು ಅಣ್ಣಪ್ಪ ಭಂಡಾರಿ, ಕೊಲ್ನಾಡು.	50-00
16.	,, ವೆಂಕಟ್ರಾಯ ಐತಾಳ, ಜ್ಯೋತಿಷಿ, 14 ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಬಿಲ್ಡಿಂಗ್ ದಾದರ್, ಮುಂಬಯಿ – 400014.	50-00
17.	,, ಪಳ್ಳತ್ತಡ್ಕ ಸೀತಾರಾಮ ಭಟ್ಟ, ಪೆರುವಾಯಿ.	50-00
18.	,, ಆಡ್ವಾಯಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟ. ಪೆರುವಾಯಿ.	50-00
19.	,, ಪಿ. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ. ಅಧ್ಯಕ್ಷ, ವಿಟ್ಲ ಪಡ್ನೂರು ಪಂಚಾಯತ್.	50-00
20.	,, ಬಿಲ್ಲಂಪದವು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಅಳಿಕೆ.	50-00
21.	,, ಕುಲ್ಯಾಡಿ ಮಾಧವ ಪೈ, ಮಂಗಳೂರು.	50-00
22.	,, ಯಂ. ಎ. ಖಾದರ್, ಮುಗುಳಿ, ಕರೋಪಾಡಿ.	50-00
23.	,, ಪಾದೆಕಲ್ಲು ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ, S/o ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	50-00
24.	,, ಕಮ್ಮಾಜೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ.	50-00
25.	,, ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ಗಣೇಶ ಭವನ, ಕನ್ಯಾನ.	50-00
26.	,, ಮಲಾರುಬೀಡು ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ರೈ, ಮಲಾರು.	50-00
27.	,, ಪಿ. ಕೆ. ಶೆಟ್ಟಿ, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ, ಕರೋಪಾಡಿ.	50-00
28.	,, ಎ. ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ಆನೆಗುಂಡಿ, ಕೈರಂಗಳ.	50-00
29.	,, ಟಿ. ಶಂಭಟ್ಟ, ಎಮ್ಮರ್ಘಟ್ಟ, ಕೈರಂಗಳ.	50-00
30.	,, ಮಾಣಿಪ್ಪಾಡಿ ಪಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, ದಳಿಕುಕ್ಕು, ಬಾಯಾರು.	50-00
31.	,, ತಲೆಂಗಳ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ತಾಳ್ತಜೆ, ಬಾಯಾರು.	50-00

ಸಾಮಾನ್ಯ ಸದಸ್ಯರು :

ಶ್ರೀಗಳಾದ

1.	ಬಿ. ಕರಿಯ ಮಡಿವಾಳ, ಅಸೈಗೋಳಿ.	31-00
2.	ವೈ. ಡಿ. ನಾಯಕ್, ಕೆ.ಬಿ.ಟಿ,ಕೊ. ಕಾಸರಗೋಡು.	26-00
3.	ಜಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಮಾಸ್ತರ್, ಅಸೈಗೋಳಿ.	26-00
4.	ಮಿತ್ರ ಮಂಡಳಿ, ಸುರತ್ಕಲ್, ದ. ಕ.	25-00
5.	ಮೆಸರ್ಸ್ ಆಶೀರ್ವಾದ್, ಮುಕ್ಕ, ದ. ಕ.	25.00
6.	ಆನೆಕಲ್ಲು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಆಚಾರಿ	25-00
7.	ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಟ್, ಎಸ್. ಬಿ. ಐ., ಮಂಗಳೂರು.	25-00
8.	ಗುರುಕೃಪಾ ಗಾರ್ಮೆಂಟ್ಸ್, ಬಲ್ಮಟ, ಮಂಗಳೂರು.	25-00
9.	ಮಧುಕುಮಾರ್, ಮರೋಳಿ, ಮಂಗಳೂರು.	25-00
10.	ರಘುರಾಮ ದಾಮ್ಲೆ, ಅಸ್ತಹಳ್ಳ, ಶಿಶಿಲ, ದ. ಕ.	25,00
11.	ಕೆ. ಪಿ. ಸೀತಾರಾಮ ಕೆದಿಲಾಯ, ಶಿಶಿಲ, ದ. ಕ.	25-00
12.	ಸೀತಾರಾಮ ಮಾಡತ್ತಾಯ, ಶಿಶಿಲ.	25-00
13.	ಸತೀಶ ಯಡಪಡಿತ್ತಾಯ, ಶಿಶಿಲ.	25-00
14.	ಯಸ್. ದಾಮೋದರ ನಾಯಕ್, ವಾಣಿಜ್ಯ ವಿಭಾಗ, ಎಸ್.ಡಿ.ಎಂ. ಕಾಲೇಜು, ಉಜಿರೆ.	25-00
15.	ಅಧ್ಯಕ್ಷರು, ಸದಸ್ಯರು, ಅಟ್ಟೆಗೋಳಿ ಯೂತ್ ಕ್ಲಬ್, ಕೈಯಾರು, ಕಾಸರಗೋಡು.	25-00
16.	ಎಂ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್, ಮಹಾಲಿಂಗ ಕೃಪಾ, ಬಿಳಿನೆಲೆ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ	25-00
17.	ಮಲೆಯಾಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ.	25-00
18.	ಕೆ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ರುದ್ರಪಾದ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ.	25-00
19.	ಹಿರಣ್ಯ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, S/o ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಚಿಪ್ಪಾರು, ಉಪ್ಪಳ.	25-00
20.	ಮುಳಿಗದ್ದೆ ಲಿಂಗಪ್ಪ ಆಚಾರ್ಯ, ಚಿಪ್ಪಾರು, ಉಪ್ಪಳ.	25-00
21.	ಪೆರುವಡಿ ಸದಾನಂದ ಆಳ್ವ, ಚಿಪ್ಪಾರು, ಉಪ್ಪಳ.	25-00
22.	ವಾಟೆತ್ತಿಲ ಜಾಲು ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, S/o ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ, ಬಾಯಾರು.	25-00
23.	ತಲೆಂಗಳ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, S/o ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಬಾಯಾರು.	25-00
24.	ಕೆರೆಮೂಲೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸಹೋದರರು, ಬಾಯಾರು.	25-00
25.	ಕೆ. ಗಣೇಶ ಶರ್ಮಾ, (ಪ್ರೊ: ಗಣೇಶ್ ಇಲೆಕ್ಟ್ರಿಕಲ್ಸ್.)	25-00
26.	ವೈ. ಯಸ್. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ ಬಿ.ಇ., ಎ ಇ ಇ. (ಇ.ಎಲ್.) ಕೆ.ಇ.ಬಿ. ಮಂಗಳೂರು.	25-00

27	ಕೆ. ವಿ. ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಭಟ್, ಬಿ.ಎ., ಬಿ.ಎಡ್., ಹೆಡ್ಮಾಸ್ಟರ್ ಸರಕಾರಿ ಹೈಸ್ಕೂಲ್, ಜೊಕ್ಕಟ್ಟೆ	25-00
28	ಕೆ. ದಿವಾಕರ ರಾವ್, ಬಿ.ಇ. ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ಇಂಜಿನಿಯರ್ ಕೆ.ಇ.ಬಿ. ಮಂಗಳೂರು	25.00
29	ಬಿ. ಯಸ್. ಭಟ್, ಎಚ್.ಎ.ಸಿ. ಬೆಂಗಳೂರು	25-00
30	ಕೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ, ಎ.ಇ.ಇ., ಕೆ.ಇ.ಬಿ. ಬಂಟ್ವಾಳ	25-00
31	ಕೆ. ಸದಾಶಿವ ಭಟ್, ಮಂಗಳೂರು	25-00
32	ಕೆ. ಗೋವಿಂದ ಭಟ್, ಎಸ್.ವಿ.ಯಸ್. ಹೈಸ್ಕೂಲ್, ಬಂಟ್ವಾಳ	25-00
33	ಡಾ। ಎ. ಪ್ರಭಾಕರ ರಾವ್, ಬಿ.ಎಸ್ಸಿ., ಎಮ್. ಡಿ. ಮಂಗಳೂರು	25.00
34	ಎಚ್. ಎಂ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ	25-00
35	ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರ, ಎ.ಸಿ.ಎ. ಶಿವಮೊಗ್ಗ	25.00
36	ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದ, ಕ.ವಾ.ಹಿ.ಪ್ರಾ. ಶಾಲೆ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
37	ವೇ ಬ್ರ.ಶ್ರೀ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಸ್ರಣ್ಣ, ಕಟೀಲು	25-00
38	ಕೆ. ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ಶಿರಂಕಲ್ಲು ವಾಣಿವಿಲಾಸ ಹಿ.ಪ್ರಾ. ಶಾಲೆ	25.00
39	ಅಕ್ಯಾರಿಮೂಲೆ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ ಮತ್ತು ಸಹೋದರರು, ಮೀಯಪದವು	25.00
40	ಎಂ. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ಬದನಾಜೆ ಮನೆ, ವಿಟ್ಲ	25-00
41	ಕೆ. ಗೋವಿಂದ ಭಟ್, ಮೇನೇಜರ್, ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಬೇಂಕ್, ಕನ್ಯಾನ	25-00
42	ಎ. ಎಂ. ವಾಸುದೇವನ್, ಡೈರೆಕ್ಟರ್, ಹಿಂದ್ ಕಂ. ಪ್ರೈವೇಟ್, ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
43	ಎಂ. ಬಿ. ಮೆನನ್, ಪೀಣ್ಯ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿಯಲ್ ಎಸ್ಟೇಟ್, ಬೆಂಗಳೂರು	25-00
44	ಸಿಬಂದಿ ವರ್ಗ, ಹಿಂದ್ ಕಂ ಪ್ರೈ. ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
45	ಪಿ. ಕೃಷ್ಣ ಕುಟ್ಟಿ, ಹಿಂದ್ ಕಂ. ಪ್ರೈವೇಟ್ ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
46	ಎಸ್. ಎಸ್. ಖೋತ, ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
47	ಎಂ. ರಾಮ ಭಟ್, ಎಡ್ವೊಕೇಟ್, ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
48	ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ಈಶ್ವರ ಭಟ್, ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
49	ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಎಂ.ಎ. ದಾಸರ ಹಳ್ಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು	25.00
50	ಡಿ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಅಂಚೆ ಕಚೇರಿ, ವಿಟ್ಲ	25.00
51	ಪಿ. ಶಂಕರ ಭಟ್, ಬದನಾಜೆ, ವಿಟ್ಲ	25.00
52	ಡಾ। ನಾ. ಮೊಗಸಾಲೆ, ಕಾಂತಾವರ, ದ. ಕ.	25.00
53	ಗುರುಪಾದ ಹೆಗಡೆ, ಲಾಲ್ ಬಹದೂರ್ ಕಾಲೇಜು, ಸಾಗರ	25.00
54	ಟಿ. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ಬೆಂಗಳೂರು	25.00

55 ಡಾ। ಎ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಆರ್ಥಿಕತಜ್ಞ, ಮದ್ರಾಸು ವಿ.ವಿ.ಮದ್ರಾಸು 25.00
56 ಡಾ। ಕಾನತ್ತಿಲ ಮಹಾಲಿಂಗ ಭಟ್, ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿ ಕಾಲೇಜು, ಮದ್ರಾಸು 25.00
57 ಪದ್ಯಾಣ ಶಾಮ ಭಟ್ಟ, ದೇಲಂತಬೆಟ್ಟು, ಕನ್ಯಾನ 25.00
58 ಗಣೇಶ್ ಮೆಡಿಕಲ್ಸ್, ಕಂಕನಾಡಿ, ಮಂಗಳೂರು 25.00
59 ಪಿ. ಎಮ್. ಶೆಟ್ಟಿ, ಹಂಪನ್‌ಕಟ್ಟ, ಮಂಗಳೂರು 25.00
60 ಯು. ಆರ್. ಶೆಣೈ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು, ಹಂಪನ್‌ಕಟ್ಟ, ಮಂಗಳೂರು 25.00
61 ಮೋಹನ ಶೆಣೈ, ವೆಸ್ಟ್‌ಕೋಸ್ಟ್ ಪೇಪರ್ & Co. ಹಂಪನಕಟ್ಟೆ,
ಮಂಗಳೂರು 25.00
62 ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಹಂಪನಕಟ್ಟ, ಮಂಗಳೂರು 25.00
63 ಅರುಣ ಕುಮಾರ್, ಜೋಬ್ ಟೈಪಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟಾಂಪು ವೆಂಡರ್,
ಮಂಗಳೂರು 25.00
64 ಕೆ. ಕೆ. ಮೊಡನ್, ಮೆನೇಜರ್, ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಒಟೋ ಸ್ಟೋರ್ಸ್,
ಮಂಗಳೂರು 25.00
65 ವಿ. ಬಿ. ಹೊಸಮನೆ, ಕದ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು 25.00
66 ವೇಣುಗೋಪಾಲ ನಾಯಕ್, ಮೋಡರ್ನ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಮಂಗಳೂರು 25.00
67 ಮೋಹನದಾಸ ನಾಯಕ್, ಡೆಂಟಲ್ ಸರ್ಜನ್, ಮಂಗಳೂರು 25.00
68 ಬಿ. ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ, ಬಳಂತಿಮೊಗ್ರು, ಮೂಡಂಬೈಲು 25.00
69 ಸಿಬಂದಿವರ್ಗ, ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಬೇಂಕ್, ಕನ್ಯಾನ 25.00
70 ಎಂ. ಕೆ. ಗಣಪತಿ C/o ದಾ. ಕೃ. ಪೊದುವಾಳ್, ಮಂಗಳೂರು 25.00
71 ಶಿರಂಕಲ್ಲು ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ 25.00
72 ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಹೆಬ್ಬಾರ, ಜೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜು, ವಿಟ್ಲ 25.00
73 ಪಟ್ಲ ಮಹಾಬಲ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕರೋಪಾಡಿ 25.00
74 ಡಿ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣ ಪ್ರಸಾದ, S/o ಡಿ. ಎನ್. ರಾಮ ಸ್ವಾಮಿ,
ಲೆಕ್ಚರರ್, ಜೂ. ಕಾಲೇಜು. ವಿಟ್ಲ 25.00
75 ಬಿ. ಯನ್. ನರಹರಿ, ರಿಸರ್ವ್ ಬೇಂಕು, ಬೆಂಗಳೂರು 25.00
76 ಶ್ರೀಮಂತಿ ಎನ್. ಪರಮೇಶ್ವರಿ ಅಮ್ಮ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು,
ದೇವಸ್ಯ, ವಿಟ್ಲ 25.00
77 ಎಮ್. ರಾಮಚಂದ್ರ ಪ್ರಭು, ಕಿಟ್ಸ್ ಫಾರ್ಮಸ್ಯೂಟಿಕಲ್
ವರ್ಕ್ಸ್, ಮಂಗಳೂರು 25.00
78 ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಹಿಂದಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ, ಬೆಳ್ತಂಗಡಿ 25.00
79 ಪ್ರೊ। ಜಿ. ಕೆ ಶೆಣೈ, ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲ್, ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು
ಸೋಮವಾರಪೇಟೆ 25.00
80 ವೀಣಾ ಮೆಡಿಕಲ್ಸ್, ವಿಟ್ಲ 25.00

81 ಡಾ। ಎಸ್. ಎನ್. ಭಟ್ಟ, ಸಂಚಾಲಕರು, ಎಳೆಯರ ಬಳಗ, ವಿಟ್ಲ 25-00
82 ಜೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಟ್ಟ, ವಿದ್ವಾನ್. ಮತ್ತು ಸಹೋದರರು,
ಕೋಟೆಕಾರು 25 00
83 ಸದಾಶಿವ, ಸೋಮನಾಥ ಇಂಡಸ್ಟ್ರೀಸ್, ಕೋಟೆಕಾರು 25-00
84 ಕೆ. ರಮೇಶ ರಾವ್. ಮೆನೇಜರ್, ಕೋಟೆಕಾರು ಹಿ. ಪ್ರಾ. ಶಾಲೆ 25-00
85 ನಾರಾಯಣ ಕೆದಿಲಾಯ, ಕೋಟೆಕಾರು 25-00
86 ಕೆ. ಗೋಪಾಲ, ಆನಂದಾಶ್ರಮ ಹೈಸ್ಕೂಲು, ಕೋಟೆಕಾರು 25-00
87 ಮಲಾರು ಸದಾಶಿವ ಆಳ್ವ, ಸೊಡಂಕೂರು 25-00
88 ಪಿ. ಪದ್ಮನಾಭ ಶೆಟ್ಟಿಗಾರ್, ಪಡಾರು, ಅಂಚೆ: ಕೊಲ್ನಾಡು 25-00
89 ಪಡಾರಂ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕೊಲ್ನಾಡು 25-00
90 ಮಾ. ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ಕೆಳಗಿನ ಮನೆ, ಮಾದಕಟ್ಟೆ, ಕೊಲ್ನಾಡು 25-00
91 ಮಾದಕಟ್ಟೆ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕೊಲ್ನಾಡು 25-00
92 ದಿವಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ವಿಟ್ಲ 25-00
93 ಆನೆಕಲ್ಲು ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಸೊಡಂಕೂರು 25-00
94 ಕೆ. ರಾಮ ರಾವ್, ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ಸ. ಹಿ. ಪ್ರಾ. ಶಾಲೆ.
ಬಂದಿತಡ್ಕ 25-00
95 ಮಲಾರುಬೀಡು ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ 25-00
96 ಕಲ್ಲಾರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ 25-00
97 ಸಿ.ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, B.A.,ರಾ.ಭಾ.ಪ್ರವೀಣ,ಮೂಡಂಬೈಲು 25-00
98 ಉತ್ತರ ಕೊಡಂಗೆ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ 25-00
99 ಎಮ್. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ಕೋಳ್ಯೂರು 25-00
100 ಉತ್ತರ ಕೊಡಂಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಳ್ಯೂರು 25-00
101 ಮಲಾರುಬೀಡು ಶಂಕರ ರೈ 25-00
102 ನಡಿಬೈಲು ರಾಮಣ್ಣ ಭಂಡಾರಿ 25-00
103 ಕೇಕಣಾಜೆ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ಕೊಲ್ಲಮೊಗ್ರು 25-00
104 ಕಣಿಯೂರು ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಎಡ್ವೋಕೇಟ್ 25-00
105 ತೆಂಕಬೈಲು ವಿಟ್ಟಪ್ಪ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ 25-00
106 ಮಾಂಬಾಡಿ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, M.A., ಕೆನರಾ ಬೇಂಕು, ಬಂಟ್ವಾಳ 25-00
107 ಮಂಜಿಲ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಪುಣಚ 25-00
108 ರಘುನಾಥ ಐತಾಳ, ಟೈಲರ್, ಪಣಂಬೂರು 25-00
109 ಪಿ, ವೆಂಕಟ್ರಮಣ, ಶ್ರೀ ರಾಮ ಸದನ 25-00
110 ಸಮುಡ್ಕ ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕರೋಪಾಡಿ 25-00
111 ಇಡಿಯಾಳ ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡ್ಲ, ಕರೋಪಾಡಿ 25-00

112	ಕಾಂತಿಲ ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ, ಪೈವಳಿಕೆ	25-00
113	ಕಾಂತಿಲ ರಾಂಭಟ್ಟ, ಪೈವಳಿಕೆ	25-00
114	ಕಾಂತಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಪೈವಳಿಕೆ	25-00
115	ಪನೆಯಡ್ಕ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
116	ಲಿಯಾ ಡಿ'ಸೋಜ	25-00
117	ಚೆಂಬರ್ಪು ಶಂಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸಹೋದರರು	25-00
118	ಕೊಣಲೆ ರಾಮಚಂದ್ರ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
119	ಕೊಣಲೆ ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
120	ಕಮ್ಮಾಜೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
121	ಪನೆಯಡ್ಕ ಲಿಂಗಪ್ಪ ಗೌಡ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
122	ನೆಕ್ಲಾಜೆ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ S/o ವೆಂಕಪ್ಪ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
123	ಮರ್ತನಾಡಿ ತಿಮ್ಮಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
124	ಬನಾರಿ ಜಯರಾಮ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
125	ಉಳುವಾನ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಪಾದೆಕಲ್ಲು, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
126	ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, S/o ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
127	ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಮುಗುಳಿ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
128	ಪದ್ಯಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
129	ಪದ್ಯಾಣ ವಿಟ್ಠಪ್ಪ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
130	ಪದ್ಯಾಣ ಈಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
131	ಪದ್ಯಾಣ ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
132	ಪದ್ಯಾಣ ದೂಮ ಗೌಡ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
133	ಪದ್ಯಾಣ P. N. ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
134	ಬೇತ ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ, S/o ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
135	ವಸಂತ ಬೆಳ್ಚಡ, ಸಮಡ್ಕ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
136	ಡಿ. ಕೆ. ಮಹಮ್ಮದ್, ಅಳಿಕೆ	25-00
137	ಯು. ಕೆ. ಜಯರಾಮ, ಉಕ್ಕುಡ	25-00
138	ಪರಕಜೆ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ತಾಳಿಪಡ್ಪು 'ಸುದರ್ಶನ ನಿಲಯ' ಅಳಿಕೆ	25-00
139	ಮುಳಿಯ ವೆಂಕಟ್ರಮಣ ಭಟ್ಟ, ಅಳಿಕೆ	25-00
140	ಬಿ. ಕೆ. ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಮುಳಿಯ, ಅಳಿಕೆ	25-00
141	ಪಿ. ಕೋಚಣ್ಣ ರೈ, ಪೆರುವಾಯಿ	25-00
142	ಎ. ನಾರಾಯಣ ರೈ, ಅಡ್ವಾಯಿ, ಪೆರುವಾಯಿ	25-00
143	ಡಂಬಳ ರಾಂಭಟ್ಟ, ಮಾಣಿಲ	25-00
144	ಚಿಪ್ಪಾರು ಕಜೆ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ	25-00

145	ಕಳಾಯಿ ಅಬ್ದುಲ್ ರಹಿಮಾನ್	25-00
146	ಶ್ಯಾಮ ಪ್ರಸಾದ, ಬನ್ನೆಕ್ಕಿಲ, A. C. A. ಮೈಸೂರು	25-00
147	ಪುಂಡಿಕಾಯಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
148	ಡಿ. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ದಿವಾಣ, ಕೋಡಪದವು	25-00
149	ಕರ್ಗಲ್ಲು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
150	ಸರವು ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
151	ಪೆರ್ವೊಡಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
152	ಪಂಜಿಗದ್ದೆ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
153	ಪಂಜಿಗದ್ದೆ ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
154	ಬಲಿಪಗುಳಿ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
155	ಕುಕ್ಕಿಲ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
156	ಕುಕ್ಕಿಲ ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
157	ನೆಡ್ಲೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
158	ಮುಳಿಯ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
159	ನೀರ್ಕಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಪದವು	25-00
160	ಕೆ. ನಾರಾಯಣ ಹೊಳ್ಳ, ಕೈರಂಗಳ	25-00
161	N. ಸುಬ್ಬಯ ಆಳ್ವ, ಕೈರಂಗಳ	25-00
162	ಕೆ. ದೇವಪ್ಪ, 'ವೆಲ್‌ಕಮ್' ಹೋಟೆಲು, ಕೈರಂಗಳ	25-00
163	ಟಿ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಭಟ್ಟ, ಪಡ್ಡೊಯಿಬೆಟ್ಟು, ಕೈರಂಗಳ	25-00
164	ಕೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕೊಲ್ಲರಮಜಲು, ಕೈರಂಗಳ	25-00
165	ಕೆ. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕೊಣಾಜೆ, ಅಸೈಗೋಳಿ	25-00
166	ಜಿ. ತಿಮ್ಮಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, (ಗಂಗರಮಜಲು) ಅಸೈಗೋಳಿ	25-00
167	ಕೆ. ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ (ಕೇದಗೆ ಮನೆ) ಅಸೈಗೋಳಿ	25-00
168	ಕೆ. ವೆಂಕಟ್ರಮಣ ಭಟ್ಟ, ಪೆರಡೆ, ಅಸೈಗೋಳಿ	25-00
169	ಸತೀಶ್ ಆರಬಳ್ಳಿ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25-00
170	ಮಿತ್ತೂರು ಈಶ್ವರ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಎಡ್ವೋಕೇಟ್, ಜೋಡುಮಾರ್ಗ	25-00
171	ಕೆ. ಸುರೇಶ ರಾವ್, ಕೋಟೆಕಾರು	25-00
172	ಎಸ್. ಐ. ಹುಕ್ಕೇರಿ, ಸಬ್ ರಿಜಿಸ್ತ್ರಾರ್, ವಿಟ್ಲ	25-00
173	ಎಸ್. ಗಂಗಾಧರ ಭಟ್ಟ, ಕೊಳಕೆ, ಸಜೀಪಮೂಡು	25-00
174	ಸುರೇಶ ಕಿಣಿ, ಪುತ್ತೂರು	25-00
175	ಕೆ. ನಾರಾಯಣನ್ ನಂಬಿಯಾರ್, ಫಿಲೋಮಿನಾ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25-00
176	ಜಲಂಧರ ರೈ, ಜ್ಯೋತಿ ಹೈಸ್ಕೂಲ್, ಅಜೆಕ್ಕಾರು	25-00

177	ಜಯಂತ, ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಬೇಂಕು, ಪುತ್ತೂರು	25 00
178	ಬಾಯಾರು ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್, ಬದಿಯಾರು	25 00
179	ಎಮ್ ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ, ಮುಳ್ಳುಂಜ, ಸಜಿಪನಡು	25 00
180	ಟಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ತೆಂಕಬೈಲು	25 00
181	ಉಳಿಯ ಧನ್ವಂತರೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಸಂಘ, ಮಧೂರು	25 00
182	ಶಿವರಾಮ, ಪಣಂಬೂರು	25 00
183	ಡಾ। ಬಾಬು ಶ್ಯಾನುಭಾಗ್, ಎಂ.ಬಿ.,ಬಿ.ಎಸ್., ವೆನ್‌ಲಾಕ್ ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಮಂಗಳೂರು	25 00
184	ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ನಲ್ಲೂರಾಯ, M.Com., ಉಪನ್ಯಾಸಕರು, ಸರಕಾರಿ ಪೊಲಿಟೆಕ್ನಿಕ್, ಮಂಗಳೂರು	25 00
185	ದಾ. ಕೃ. ಪೊದುವಾಳ್, ವಾಣಿಜ್ಯ ವಿಭಾಗ, ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾ ನಿಲಯ	25 00
186	ಬಿ. ವಿ. ನರಹರಿ, ಎಂ.ಎ., ಅರ್ಥ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಪ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಫಿಶರೀಸ್ ಕಾಲೇಜು, ಮಂಗಳೂರು	25 00
187	ಕೋಡಿಯಡ್ಕ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಮಿಯಪದವು	25 00
188	ರಾಮಚಂದ್ರ ಹೆಗಡೆ, ಕೆರೆಮನೆ	25 00
189	ಡಾ। ಕೆ. ಕೆ. ಭಟ್, ಅಡ್ಯನಡ್ಕ	25 00
190	ಕೆ. ಪದ್ಮಾವತಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ, ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25 00
191	ನಿಡುಗಳ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ನೀರ್ಚಾಲು	25 00.
192	ಪಾದೆಕಲ್ಲು ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ವಿಟ್ಲ ಛತ್ರ	25 00
193	ಮಿತ್ತೂರು ಪುರೋಹಿತ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕುಂತೂರು	25 00
194	ಮಹೇಶ್ ಮಡಿಯಾಲ, ಅಳಿಕೆ	25 00
195	ಕಡಂಬಿಲ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಜಯಶ್ರೀ ಮಹಲ್, ಅಳಿಕೆ	25 00
196	ಕಡಂಬಿಲ ಸೀತಾರಾಮ ಭಟ್ಟ, ಕೋಡಿಜಾಲು, ಅಳಿಕೆ	25 00
197	ಪಟ್ಲ ಶಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ, ಆನೆಕಲ್ಲು	25 00
198	ಇಡಿಯಾಳ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕುರುಡಪದವು	25 00
199	ಸಾಯ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25 00
200	ಸಾಯ ಅದಿತಿ ಅಮ್ಮ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು, ಕರೋಪಾಡಿ	25 00
201	ಕುಳಾಲು ಮಹಾಬಲ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕೊಳ್ನಾಡು	25 00
202	ಶ್ರೀಮತಿ ಪದ್ಮಿನಿ ಪಶುಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು	25 00
203	ಎನ್. ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಭಟ್, ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರು, ಸ. ಜೂ. ಕಾಲೇಜು, ಮಡಿಕೇರಿ	25 00
204	ಡಿ. ಕೆ. ಭಟ್, A. P. S. R. T. C. ಕ್ಯಾಂಟೀನ್, ಕಲೀಂ ನಗರ, ತೆಲಂಗಾಣ, ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶ	25 00

205	ಎಂ. ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಚಾರ್ಟರ್ಡ್ ಎಕೌಂಟೆಂಟ್, ಮಡಿಕೇರಿ	25-00
206	ಶೇಖರ್, ಮೋಡರ್ನ್ ಒಟೋ ಇಲೆಕ್ಟ್ರಿಕಲ್ಸ್, ಪುತ್ತೂರು	25-00
207	ಮಿತ್ತೂರು ಪುರೋಹಿತ ತಿಮ್ಮಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಇಡ್ಕಿದು	25-00
208	ಮುಳಿಯ ಶ್ಯಾಮ ಭಟ್, ಕೋರ್ಟು ರಸ್ತೆ, ಪುತ್ತೂರು	25.00
209	ಮಾವೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ, ಸಾಲೆತ್ತೂರು	25-00
210	ಮಾವೆ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಸಾಲೆತ್ತೂರು	25-00
211	ಮಲಾರು ಭೀಮ ಭಟ್ಟ, ಸಾಲೆತ್ತೂರು	25-00
212	ನೆಕ್ರಾಜೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕೊಲ್ನಾಡು	25-00
213	ಡಿ. ನಾರಾಯಣ ರಾವ್, ವಾಣಿಜ್ಯ ವಿಭಾಗ, ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25-00
214	ವಿ. ಬಿ. ಮೊಳೆಯಾರ, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ, ಫಿಲೋಮಿನಾ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25-00
215	ರೆ। ಫಾ। ಜೆ। ಬಿ. ಡಿ'ಸೋಜ, ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರು, ಫಿಲೋಮಿನಾ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25-00
216	ಬೋಳಂತಕೋಡಿ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಎಡ್ವೋಕೇಟ್, ಪುತ್ತೂರು	25-00
217	ವಿ. ಬಿ. ಅರ್ತಿಕಜೆ, ಇತಿಹಾಸ ವಿಭಾಗ, ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು ಪುತ್ತೂರು	25-00
218	ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ವಿದ್ವಾನ್, ಪಂಜಳ, ಉಪ್ಪಿನಂಗಡಿ	25-00
219	ಯಶೋದ ಕೆ. ಟಿ. ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಕೊಣಾಜೆ	25-00
220	ಕೆ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಕೊಣಾಜೆ	25-00
221	ಕೆ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ವಿಠಲ ಬಾಲಿಕಾ ಪ್ರೌಢ ಶಾಲೆ, ವಿಟ್ಲ	25-00
222	ಕೆ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ನಡ ಪಂಡಿತರು, ವಿಟ್ಲ	25-00
223	ಎಚ್. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ದೇವಸ್ಯಬೈಲು, ವಿಟ್ಲ	25-00
224	ಎಂ. ವಿಶ್ವನಾಥ ರೈ, ಮೆನೇಜರ್, ವಿಜಯಾ ಬೇಂಕು, ವಿಟ್ಲ	25-00
225	ಡಾ। ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಶೆಟ್ಟಿ, ಅರಿಕೆಬಾರು, ವಿಟ್ಲ ಮೂಡ್ನೂರು	25-00
226	ಉರಿಮಜಲು ಕೆ. ವೆಂಕಪ್ಪಯ್ಯ, ಇಡ್ಕಿದು	25-00
227	ಕೆ. ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು, ಉರಿಮಜಲು, ಇಡ್ಕಿದು	25-00
228	ಕೆ. ಎಸ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಉರಿಮಜಲು, ಇಡ್ಕಿದು	25-00
229	ಡಾ। ಕೆ. ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ, ಉಪ್ಪಳ	25-00
230	ಪಿ. ಶಂಭು ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕಾಯಮಣ್ಣಜಲು, ಪುತ್ತೂರು	25-00
231	ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು, ಪುತ್ತೂರು	25-00

232	ಎನ್. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ನೂಜಿಬೈಲು	25-00
233	ಎಂ. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಭಟ್ಟ, ಕೋಕಳ	25-00
234	ಎನ್. ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ, ಸುಳ್ಯ, ಮಂಚಿ	25-00
235	ಮಂಚಿಕಜೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ	25-00
236	ಕುದ್ರಿಯ ವಿಠಲ ಆಸ್ರ್ಯಂತಾಯ	25-00
237	ಕುದ್ರಿಯ ಶೀನಪ್ಪ ಹೆಗ್ಡೆ	25-00
238	ಕೆ. ಪಿ. ಸೀತಾರಾಮ ಭಟ್ಟ, ಕೊಡಂಗೆ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
239	ಯಂ. ವಿಶ್ವನಾಥ, ಫಿಟ್ಟರ್, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ	25-00
240	ಕೆ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಕೊಲ್ಲರಮಜಲು	25-00
241	ಪದ್ಯಾಣ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
242	ಮಾಂಬಾಡಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
243	ಚೆಂಬರ್ಪು ಮಾಧವ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
244	ಕುರಿಯ ರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕುರುಡಪದವು	25-00
245	ಡಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್, S/o ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾವ್, ಕನ್ಯಾನ	25-00
246	ಡಿ. ರಾಮಕೃಷ್ಣರಾವ್, ಕನ್ಯಾನ	25-00
247	ಅಂಗ್ರಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
248	ಅಂಗ್ರಿ ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ಯಾನ	25-00
249	ರೆ। ಫಾ। ಪೀಟರ್ ಸೆರಾವೊ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
250	ಮಾಂಬಾಡಿ ದಾಮೋದರ ಶೆಟ್ಟಿ	25-00
251	ಕೆ. ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕಣಕ್ಕೂರು	25-00
252	ಸಾಯ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
253	ಕೆ. ವಿ. ಗಣಪತಿ ಭಟ್, ಬಿ. ಕಾಂ., ಕರೋಪಾಡಿ	25-00
254	ವಿ. ಜಿ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್, ವದ್ವ, ಅಳಿಕೆ	25-00
255	ಯೇತಡ್ಕ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ, ಯೇತಡ್ಕ ಎಸ್ಟೇಟ್, ಶುಂಠಿಕೊಪ್ಪ	25-00
256	ಟಿ ಸೀತಾರಾಮ ಭಟ್ಟ, ವಾಣಿಜ್ಯ ವಿಭಾಗ, ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು, ಸಿದ್ಧಾಪುರ, ಉ. ಕ.	25-00
257	ಪಿ.ಎನ್.ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕುಮಾರ, ಸ.ಮಾ.ಹಿ.ಪ್ರಾ.ಶಾಲೆ, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ	25-00
258	ಜಿ. ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯ, ಎಂ.ಎ., ಸರಸ್ವತಿಪುರಂ, ಮೈಸೂರು	25-00
259	ಪಿ. ಡಿ. ಶೆಟ್ಟಿ, ವನಭೋಜನ, ವಿಟ್ಲ	25-00